MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07196 561 0

JOHANN GEORG KASTNER

von

HERMANN LUDWIG

JOHANN GEORG KASTNER

EIN ELSÄSSISCHER TONDICHTER, THEORETIKER UND MUSIKFORSCHER

SEIN WERDEN UND WIRKEN.

VON

HERMANN LUDWIG.

LEIPZIG
BREITKOPF & HÄRTEL.
1886.

LIBRARY
OCT 21 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten

ML
410
K24.83
Th. 2
Hälfte 1

ZWEITER THEIL

„WIRKEN“.

ERSTE HÄLFTE.

(1835—1848.)

INHALT.

Seite

Einleitung.

Blick auf Paris im Jahre 1835 . . . . . 1 — 69

Erster Abschnitt.

Kastners Reise nach Paris. Empfindungen während derselben und bei der Ankunft. Nächste wesentliche Förderung seiner Absichten durch einen Pariser Kleinbürger. Einrichtung einer Wohnung. Vorgehen bei Abgabe der Strassburger Empfehlungsbriefe. Eindrücke während der ersten Zeit. Anfang der Unterrichtsthätigkeit. Gründung eines Musikvereins. Zutritt Kastners in einige musikalische Salons der Hauptstadt . . . . . 71 — 86

Zweiter Abschnitt.

Einführung Kastners in die Pariser Tonkünstlerwelt. Unterricht bei Berton. Vertrauter Verkehr in dessen Hause. Anknüpfungen in demselben für tondichterische und musikschriftstellerische Bethätigung. Aufsuchen Reichas. Unterweisung durch denselben und freundschaftlicher Umgang mit ihm. Reichas Aufforderung, das von Kastner gesammelte Material zu einer Instrumentationslehre zu verarbeiten. 87—111

Dritter Abschnitt.

Bekanntwerden Kastners mit weitern hervorragenden Musikern der Hauptstadt. Cherubini, Auber, Halévy, Paër, Meyerbeer, Rossini. Eigenart seiner Stellung in den ihn umgebenden Verhältnissen. Schwinden seiner ursprünglichen Hoffnung, mit einer Oper Fuss zu fassen. Anfang seiner Beziehungen zu Berlioz, Urhan. Arbeiten für den Schlesingerschen Verlag. Korrektur der Hugenottenpartitur. Kleinere Kompositionen. Einsendung einer Hymne an den

Seite

Strassburger Gemeinderath. Voranschreiten der Instrumentationslehre. Tod Reichas . . . . . 113—127

Vierter Abschnitt.

Kastners Instrumentationslehre. Günstige Beurtheilung derselben durch die Akademie und hervorragende Tondichter. Einführung derselben am Konservatorium. Ihre Benutzung durch Berlioz. Bedeutung des Werkes für die Entwicklung der instrumentalen Tonkunst Frankreichs nach unterrichtlicher Seite . . . . . 129—151

Fünfter Abschnitt.

Das Haus Boursault. Kastner übernimmt in demselben die früher von Reicha ertheilten Unterrichtsstunden. Seine Verlobung mit Fräulein Léonie Boursault . . . . . 153—191

Sechster Abschnitt.

Vermählung und Hochzeitsfeier Kastners. Gestaltung seiner häuslichen Verhältnisse, seiner Lebens- und Schaffensweise. — Der Salon Kastner-Boursault. Bedeutung desselben für deutsche Künstler. — Aufenthalt des jungen Paares in Strassburg. Geburt des ersten Sohnes. Tod Boursaults und des kleinen Georg . . . . . 193—221

Siebenter Abschnitt.

Kastners Förderung elsässischer musikalischer und literarischer Unternehmen. In Strassburg vereinzelt auftauchende Gehässigkeiten gegen ihn. Seine künstlerischen Beziehungen zu Deutschland. Vortrag eines „Mémoire sur l'état de la musique en Allemagne“ im Institut de France. Doktordiplom der Universität Tübingen und Aufnahme in die Akademie der schönen Künste in Berlin . . . . . 223—249

Achter Abschnitt.

Kastners *theoretische Werke* (Grammaire musicale; Théorie abrégée du contrepoint et de la fugue; Méthode élémentaire d'harmonie appliquée au piano; De la composition vocale et instrumentale; Cours d'harmonie moderne; Traité de l'orthographe musicale), *Schulen* (Méthodes élémentaires de chant, piano, violon, flageolet, flûte, cornet à pistons, clarinette, cor, violoncelle, ophicléide, trombone, hautbois; Méthode complète et raisonnée de Saxophone; Méthode complète et raisonnée de timbales), *Gesangunterrichtswerke* (Bibliothèque chorale; Introduction à la bibliothèque chorale; Six chœurs faciles). — Bearbeitung einer Choral-

Seite

sammlung für die Pariser Kirche Augsburgischen Bekenntnisses. Kleinere Gesangkompositionen (Quartette, Romanzen, dramatische Szenen u. s. w.) . . . . . 251—282

Neunter Abschnitt.

Kastners musikalisch-dramatische Werke: „Juana", Opéra-comique en deux actes par Vaunois. „Beatrice", grosse Oper in drei Akten von Gustav Schilling. „La Maschera", Opéra-comique en deux actes par A. Arnould et Jules de Wailly. Aufführung der „Maschera" in der Opéra-comique. — Vorübergehendes Zerwürfniss Kastners mit Berlioz anlässlich dieser Oper. — „Les nonnes de Robert le Diable", Opéra-comique en trois actes par E. Scribe . . . . . 283—315

Zehnter Abschnitt.

Kastners grosse biblische Oper „Le dernier roi de Juda", Worte von Maurice Bourges. Ihre theilweise Aufführung im Konzertsaal. Besonderes Interesse Meyerbeers an dem Werke. Dasselbe wird mittelbarer Anlass des Uebertritts Rogers zur Grossen Oper . . . . . 317—357

Elfter Abschnitt.

Kastners Betheiligung an der Gründung der „Association des artistes-musiciens" und dauerndes Wirken für dieselbe. Seine fördernde Thätigkeit für die Erfindungen Adolphe Sax' fils und Berufung in den Ausschuss zur Feststellung der geeignetsten Mittel für eine Neugestaltung der französischen Militärkapellen. — Verleihung des Ordens der Ehrenlegion an Kastner und Ernennung desselben zum Mitglied der Akademie St. Cäcilia in Rom und der Niederländischen Gesellschaft für die Beförderung der Tonkunst. — Sein Verwenden für die Theater- und Musikinteressen Strassburgs anlässlich der Apffelschen Erbschaft. — Kastners Abhandlung über die „Marseillaise". — Februarrevolution. — Seine Erwählung zum Capitaine de Musique der Versailler Nationalgarde . . . . . 359—389

Zwölfter Abschnitt.

Kastners „Manuel général de musique militaire". — Verleihung der goldnen Medaille für Kunst und Wissenschaft an Kastner durch den König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen. — Einfluss der Februarrevolution auf die Gestaltung der fernern Wirksamkeit Kastners . . . . . 391—318

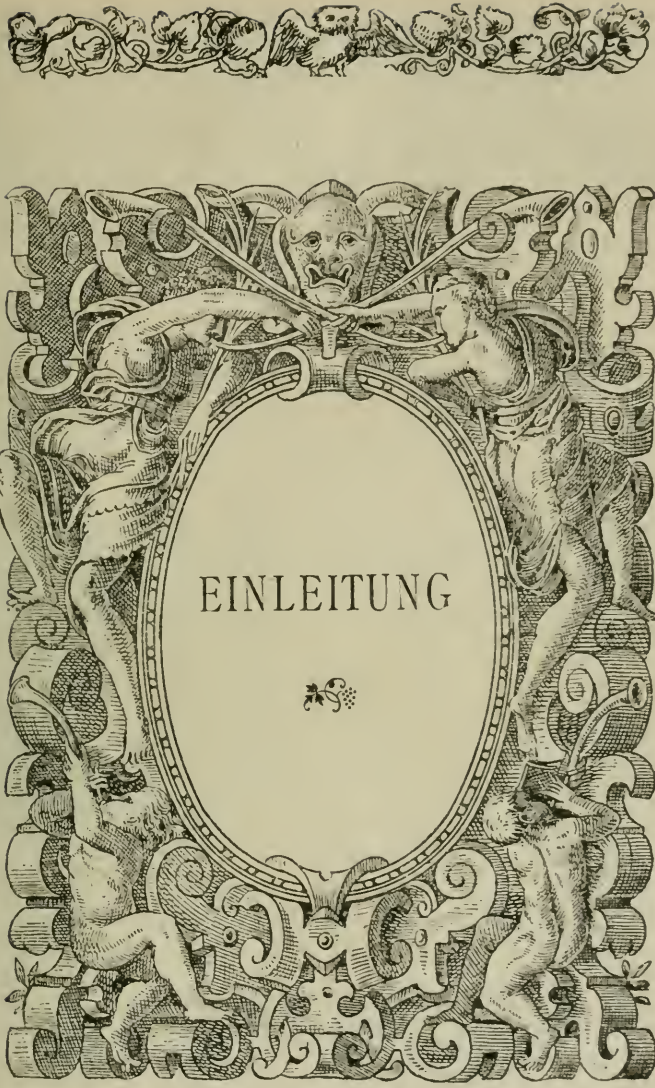
Anhang . . . . . 419—440

Beilagen:

Brief von H. Berton an Kastner vom 20. Oktober 1840.
Brief von A. Reicha an Kastner vom 9. November 1835.
Urtheil G. Meyerbeers über Kastners „Traité d'instrumentation" vom 2. Dezember 1836.
Brief von F. Paër an Kastner vom 3. Mai 1837.
Brief von Meyerbeer an J. F. Boursault.
Anfang des Sextetts aus Kastners ungedruckter grosser biblischer Oper „Le dernier roi de Juda".
Brief von H. Vernet an Kastner (1848).
Brief von A. Thiers an Kastner vom 24. Juni 1851.

} in Nachbildungen der Handschriften.

Sextett aus Kastners ungedruckter grosser biblischer Oper „Le dernier roi de Juda".


EINLEITUNG

Blick auf Paris im Jahre 1835.

In der engen und beweglichen Wechselbeziehung, welche die Julirevolution zwischen Ideen und Thatsachen, in erster Reihe durch fast unbeschränkten, plötzlich hervorgetretenen Einfluss der Presse und Rednerbühne auf alle gesellschaftlichen, wissenschaftlichen und künstlerischen Lebenskreise von Paris, herbeigeführt hatte, feierte die Subjektivität Siege, die zu charakteristischer Gestaltung und Bedeutung jedes hervorragendern Einzelschaffens führten.

Allerdings brachte *Johann Georg Kastner* in diese der Entwicklung persönlicher Veranlagung überaus günstige Luft der französischen Hauptstadt schon eine an sich wie im durch die Sondernatur seiner engern Heimat bedingten Werden scharf zugeschnittene Eigenart. Dennoch zog letztere aus dem fruchtbaren, im Jahre 1835 noch ziemlich lavaheissen

1*

Boden des Pariser Lebens wesentlich bestimmende Nahrung ihres in kurzer Zeit überraschend schnell und günstig entwickelten künstlerischen Wirkens. Die Originalität desselben, wie der Gehalt der unermüdlichen und umfassenden, wenn auch zunächst doch durchaus nicht ausschliesslich für Frankreich werthvollen Thätigkeit des elsässischen Tondichters, Theoretikers und musikalischen Kulturarbeiters kann daher vollständig nur im Rahmen einer Erinnerung an die ganz ungewöhnliche Beschaffenheit der Verhältnisse erkannt und gewürdigt werden, welche er als Vorbedingung auf dem neu betretenen Schauplatze seines künftigen Schaffens antraf.

Als Kastner denselben betrat, begann in dem Durcheinanderwogen der zu Beginn des merkwürdigen dritten Jahrzehnts des Jahrhunderts entfesselten Elemente, zu deren einheitlicher Gestaltung jene Epoche vulkanischer Bildung noch der Kraft scheidender Gegenwirkung ermangelte, kaum nur erst theilweise und sehr bestritten eine neue Ordnung der Dinge. Auf allen Gebieten war und wurde der Aufzug frischer Gewebe versucht, deren Vollendung die einander widersprechendsten Ergebnisse verhiess. Dazwischen flatterten abgerissene Fäden zerstörter, doch sich noch verwirrend geltend machender Zustände. Weder in Religion, Politik, noch Wissenschaft und Kunst hätte sich mit vollständiger Gewissheit schliessen lassen, wohin alle ins Rollen gebrachten Dinge treiben, das allseitige rastlose Drängen und Schaffen führen werde.

In dem chemischen Riesenprozesse, aus welchem sich der moderne Zeitinhalt zu bilden hatte, verbanden und trennten sich die Urstoffe dieser neuen Schöpfungsperiode des Jahrhunderts in scheinbar regelloser Heftigkeit. Wenige Geister standen hinreichend auf der Höhe, um, wenn auch nur mit schlagfertiger, aphoristischer Gedankengewalt, flüchtig auf muthmassliche Gestaltung und Verwerthung des entstehenden Niederschlags hinweisen zu können. Wenn sich um dieselben auch einzelne Feldlager scharten, blieb doch überall breitester Vorbehalt individueller Deutung der Wunder und Zeichen der Zeit allein geltendes Losungswort.

Die Verkündigung des Rechts der Subjektivität, welches zu Gunsten des unbeschränkten Staatsrechts zu vernichten in den Neunzigerjahren als Aufgabe freiheitlichen Strebens betrachtet worden, war mit der Julirevolution an die Spitze der Tagesordnung getreten. Anstatt der alles Einzeldaseinsrecht vernichtenden Wirkung des gesellschaftlichen Grundsatzes der „Einheit. Gleichheit und Brüderlichkeit", sprossten jetzt auf allen Gebieten des Lebens zahllose, oft ausschweifendste Lehren und Bestrebungen empor, zum Theil vertreten und getragen von einer Reihe bedeutender Kräfte, neben denen aber auch ein Heer mittelmässiger sich das Wort und den Schauplatz zur That ziemlich ungehindert erringen konnte.

In dem verwirrenden Eindruck, den Paris im Jahre 1835 noch auf das Urtheil des Fremden machen musste, unterschieden sich deutlicher, wenn auch jede für sich in hundertfache Besonderheiten

zertheilt, die beiden grossen Strömungen des Ueberlieferung und Regel vertheidigenden *Klassizismus'* und des unter deutschen und englischen Einflüssen erwachten stürmischen Strebens nach neuem Inhalt und neuer Form, welches im *Romantizismus* seinen Ausdruck fand. Hatte auch der zwischen beiden auf allen Punkten entbrannte Kampf zunächst Ausgangspunkt und Schauplatz auf dem Felde der Dichtkunst gefunden, verbreitete er sich doch an der Hand der Juliereignisse auf alle Gebiete des geistigen und gesellschaftlichen Lebens. Die Sprache der Zeit bezeichnete durch die Ausdrücke »*rococo*« und »*décousu*« oft in ziemlich willkürlicher und doch charakteristischer Weise sowohl die zwei grossen feindlichen Lager im Allgemeinen, wie die oft einander stark widersprechenden Parteischattirungen jedes derselben. Im grossen Ganzen war für den Einzelnen wie für die Mehrheit der häufig ohne klares Bewusstsein überwundene Standpunkt »*rococo*« und schrankenloses Verfolgen neuer Ideen »*décousu*«.

Vielfach prägten sich die verschiedenen Abstufungen dieser Richtungen, besonders im öffentlichen *sozialen Leben*, schon im Aeussern aus. So kennzeichnete der hellfarbige Hut des Legitimisten nahezu ebenso deutlich wie der schwermüthige Gesichtsausdruck, das stolze, zurückhaltende Wesen seines Trägers, die politische Gesinnung desselben, liess die in Haltung und Miene treffend an die wohlbekannte Gestalt des „petit caporal" erinnernde Erscheinung der Zöglinge der École polytechnique den

Todesmuth, welchen diese jugendlichen Streiter im Kampfe der Julitage bewiesen, in doppeltem Lichte erscheinen. Ebenso machte sich der behäbige, selbstzufriedene, noch immer mit Vorliebe in die Nationalgardenuniform gekleidete „Juste-Milieu"-Mann, welcher sich, ohne irgend welche Klarheit darüber, zum politischen Glauben der Doktrinäre bekannte, gleich sehr äusserlich kenntlich, wie der sich in geheimnissvoller Unergründlichkeit meist etwas theatralisch gebende Republikaner im spitzen Hute und dem Gilet à la Robespierre.

Aehnliches bot sich dem Beobachter, wie hundertfach in anderer Weise, auch in den damals wie heute die Tagesströmung widerspiegelnden stets dicht umdrängten Auslagen der Buch- und Bilderhändler. Nächst der Masse „anständig lüsterner" Nuditäten im Genre Dubufes und den lithographischen Portraits der Sterne der verschiedenen hauptstädtischen Bühnen in ihren neuesten Rollen nahmen die Bilder politischen Charakters in denselben einen breiten Platz ein. Neben den damals auch an dieser Stelle im Vordergrund des Interesses stehenden „Accusés d'avril", den Angeklagten des Lyoner Aufstandes vom 9. April 1834, deren Massenprozess sich vor der Pairskammer im Louvre abspielte, zahllosen Karikaturen des Königs, der Minister und aller Stände, deren Hochfluth erst das Gesetz vom 9. September 1835 verdrängte, Darstellungen aus den Feldzügen der Kaiserzeit und der Vendômesäule mit der Statue Napoleons, schaute da und dort, oft halb versteckt, das Abbild eines Jünglings

hervor, dessen beigesetzter, von Vergissmeinnichtranken umgebener Name „Henry“ auf die letzte Hoffnung des entthronten Königsstammes wies.

Ungewiss, wo sie sich niederlassen sollte, flatterte die öffentliche Meinung zwischen solchen Gegensätzen. Im grossen Ganzen jedoch durchdrang ein tiefes Bedürfniss nach den Segnungen des Friedens die seit fast einem halben Jahrhundert nicht zur Ruhe gekommene Bevölkerung. Die Bourgeoisie wollte sich, nachdem sie in der neu errungenen sozialen Stellung eine höhere Bedeutung gewonnen, des Daseins freuen und derselben in gewerblichen und Handelsunternehmungen die sichere Grundlage des Geldes geben. Deshalb auch duldete sie vor der Hand ohne Zwang die in Staub und Schweiss der Julitage gesellschaftsfähig gewordene Blouse des Arbeiters neben sich an allen öffentlichen Orten, welche bis dahin nur dem besser Gekleideten zugänglich gewesen waren. Indessen wagten selbst jene „Bourgeois“, die mehr oder minder republikanisch dachten, nicht, den freiheitlichen Schlag- und Witzwörtern des „Ouvrier“ und seiner Vertreter in Presse und Kammer ermunternd beizustimmen. Hatte doch geschichtliche Erfahrung ihnen genügend dargethan, wie schnell derartige Aeusserungen unter Umständen die bestehende gesellschaftliche Ordnung zu stürzen vermögen, ohne doch die Kraft zu besitzen, die Wogen revolutionärer Gewalt in die Grenzen des ruhigen Genuss schützenden Rechts zurückzuzwingen. Diese Bourgeoisie, zugleich der Hauptbestandtheil der Pariser Nationalgarde, bildete da-

mals noch die festeste Stütze des bürgerköniglichen Thrones, weil bezüglich ihrer Ergebenheit das Wort seine volle Berechtigung hatte: »*Ils sont fidèles parcequ'ils adorent leurs boutiques.*« Der aber schon hinter ihr auftauchende „vierte Stand" nahm mit republikanischem Stolze und lebhaft erwachender Wissensgier eine theuer erworbene und noch lange nicht voll anerkannte Gleichberechtigung in Anspruch. Eifrig sog er in Gallerien, öffentlichen Lesezimmern und Bibliotheken, Theatern u. s. w. geistiges Leben, mehr jedoch verwirrende und unklare Vorstellungen zeitigende Ideen ein. Die Frauen seiner Kreise aber erfreuten sich daran, im Tuileriengarten ihre bis dahin aus demselben verwiesenen Kinder neben den schöngeputzten jugendlichen „petits maîtres" spielen lassen zu dürfen und dachten zugleich mit einem dankbaren Seufzer daran, wie der gute König Ludwig-Philipp, »*le roi par la grâce du peuple souverain*«, gegen welchen sich auch in diesem Jahre wieder die Mörderhand erhoben, es zuwege brachte, dass die armen Leute ihr Brot zu elf Sous haben konnten. Während dabei allabendlich bei schönem Wetter an der Porte St.-Martin ein kleiner Aufstand in Szene gesetzt wurde, strahlte der Sonntag an allen Erholungs- und Vergnügungsorten in der ungetrübten, schäumenden, in solch anmuthiger Leichtigkeit nur in Paris zu findenden Lebenslust.

Wie das wechselvolle Bild des *sozialen Lebens* erhielt auch das des *religiösen* seine bezeichnende Beleuchtung aus den Lichtphasen so mannigfaltiger

Gestaltung der herrschenden Ideen. Die kirchliche Andacht trug gleichfalls ein wechselndes Lokal- und Parteigewand. So versammelte die Messe in der Sühnekapelle Ludwigs XVI. täglich ihre politisch wie religiös Strenggläubigen, während die „haute société à la mode“ sich in der Kirche St.-Roch vom Abbé Coeur zu Thränen rühren liess und die „jeune France“ in Notre-Dame den geistreichen und begeisternden, demokratisch durchsetzten Reden Pater Lacordaires, des „Tiberius Gracchus der Kirche“, ungezwungen an das Theater oder die politische Arena erinnernde Beifallsbezeugungen spendete. Daneben konnten sich alle übrigen Konfessionen nach Belieben regen, dem Geiste der Zeit entsprechend zahlreiche religiöse Sekten unbehindert bilden und überhaupt jeder Einzelne nach seinem Belieben einem oder keinem Gott dienen.

Die *Wissenschaft* zehrte zum Theil noch von den glänzenden Erfolgen und der fortlaufenden Thätigkeit einer Reihe gediegener Geister, welche besonders das zweite Jahrzehnt in dieser Richtung für die Entwicklung Frankreichs zu einem bedeutenden gemacht hatten. Seine vorbereitenden Wirkungen waren in die lebendig arbeitende Zeitgeschichte übergegangen.

Wenn in der *Staatswissenschaft* die während der Restauration unter *Royer-Collards* und *F. Guizots* Leitung ebenso unbeirrt wie schneidig kämpfende doktrinäre Schule jetzt das breiteste Feld praktischer Wirksamkeit erobert hatte, waren es die durch *Victor Cousin* seinen Landsleuten in vielseitiger und

umfassender Bearbeitung ihrer verschiedenen Systeme eröffnete Geschichte der *Philosophie*, die Verbreitung einer tiefern wissenschaftlichen Einsicht in das Wesen der kühnen Metaphysik Kants, Schellings und Fichtes, die Heranziehung der Franzosen zu ernsterer, wirklicher Denkarbeit auf diesem Gebiete, durch welche die Geister für den grossartigen Zug neuer, der Julirevolution folgender Ideen empfänglich gemacht worden waren.

Das Feld der *Geschichtsschreibung*, auf welchem die Restauration eine Schar leuchtender Sterne aufgehen gesehen, hatte zwar die ernste Gelehrsamkeit *Guizots* und die anziehende historische Darstellung des zugleich auch durch die Uebersetzung der dramatischen Werke Schillers verdienstlichen *Barante* vor der Hand an die Politik, welcher diese sich ganz zugewendet, verloren. Doch folgte sie in gewissem Sinne selbst dem Sturmschritt der Epoche in Form einer neu entstehenden politischen Tagesliteratur, der sich die ausgezeichnetsten Kräfte anschlossen. Ausserdem aber arbeiteten *Thiers* und *Mignet* fort an ihren Werken, jener über Konsulat und Kaiserreich, dieser über die Revolution von 1789, schrieben *Michelet* und *Martin* ihre „Histoires de France". *Augustin Thierry* endlich, der bedeutendste der damaligen französischen Geschichtsschreiber, veröffentlichte im Jahre 1835 seine „Dix ans d'études".

In der *schönen Literatur* dauerten die nächsten Wirkungen jener Umwälzungen noch fort, in welchen neue, revolutionäre Gesetze der Aesthetik den

klassischen französischen Kunststil mit wachsendem Erfolge bekämpften. Die Einflüsse von Byrons dämonisch blendendem, energischem Genie, Walter Scotts mittelalterlich romantischer Unerschöpflichkeit, Schillers und Goethes seit dem Anfang des Jahrhunderts mehrfach übersetzten Werken, E. Th. A. Hoffmanns bizarr humoristischen Sprühfunken gärten, zitterten und zündeten in dem gegensätzlichen Ringen eines nahezu anarchischen literarischen Zustandes, in dem das Unerhörteste der Form wie des Inhalts alltäglich geworden war, während das Alte, verblassend zwar, immerhin noch einen Platz behauptete.

Längst »*rococo*« für die Romantiker, deren Bahnbrecher er gewesen, thronte in der gläubig zu seinen Füssen versammelten kleinen Gemeinde der Abbaye-au-bois, in welcher die bezüglich ihrer Anmuth unsterbliche Madame Récamier, stets in die Farbe der Lilien gekleidet, den Tempeldienst versah, *Chateaubriand* in stolzer Zurückgezogenheit. Das Testament seines Genius', seine „Mémoires d'outre tombe", welche die in charaktervoller Entsagung sich selbst auferlegte Musse eines vom übermächtigen Flügelschlage der Zeit fast schon zur Seite gedrängten vielbewunderten Geistes ausfüllten, nährte hier, in einzelnen Bruchstücken ehrfurchtsvoll entgegengenommen, einen durch altfranzösische Feinheit der Sitten, glänzenden Schliff der Gedanken und tiefinnerlichen Herzenskult der Tradition ausgezeichneten Kreis. Nach seinen eignen Worten „Republikaner aus Neigung, Monarchist aus Vernunftgründen, Anhänger der Bourbonen aus Pflichtgefühl", hatte

Chateaubriand die Pairswürde und einen ansehnlichen Jahresgehalt, die ihm das Bürgerkönigthum angeboten, verschmäht, um mit allerdings stumpf gewordener Damaszenerklinge für das entthronte Herrscherhaus zu kämpfen. Er, der einst dem aus einer gestürzten Welt neu entstehenden sozialen Bau mit seinem „Génie du Christianisme", dieser Umsetzung der natursehnsüchtigen Ideologie Rousseaus in christlich konservativen Spiritualismus, die Kuppel religiösen Kultes aufsetzen geholfen, fand sich in dem der schiefen Ebene des Materialismus' und Sensualismus' zueilenden Tagesstreben nicht mehr zurecht, ohne zu ahnen, dass seine christlich naturalistischen Romane in der glühenden Schrankenlosigkeit ihrer Schilderungen von mancher Seite, und in gewissem Sinne nicht unberechtigt, als Vorläufer einer heraufsteigenden „littérature de boue et de sang" betrachtet werden sollten.

Nicht minder streng legitimistisch gesonnen, doch weniger stolz in der Zurückhaltung gegen das Julikönigthum, befand sich *Lamartine* seit Jahresfrist im vollen Strome der Politik. Auf breitester Grundlage im Geschmack der Menge gehalten, hatte die von germanisch mittelalterlicher Romantik durchhauchte Lyrik des Dichters der „Méditations" demselben mit seinen „Harmonies poétiques et religieuses" den Sitz unter den „Unsterblichen" errungen. Noch berührte die kritische Sonde nicht den blendenden Mantel lyrischen wie politischen Schöndenkens und Schönredens weder auf den Schultern des Dichters noch des Staatsmannes. Noch hatte die scharfe Metallprobe der Zeit aus äusserer Formvollendung, aus Kraft und

Erhabenheit der Schilderungen nicht die Verworrenheit der Empfindung, die Inhaltslosigkeit allzureichlicher Metaphergewinde geschieden, welche das Gold wirklicher Gedankenschätze beim Dichter auf verhältnissmässig ebenso geringen Reingehalt zurückführen sollte, wie den wohldenkenden, aber kraftlosen Optimismus des spätern Staatsmannes. Vielmehr war das beste Wort des erstern mit seinem „Jocelin" noch nicht gesprochen und zahlreiche Nachahmer trugen die Töne der Lamartineschen Muse in die Welt, die orphische Stimmung derselben allerdings in ziel- und zweckloser Gefühlsschwelgerei verwässernd und die Poesie zu leerem Wortgeklingel herabziehend. Diese grosse, aus anempfundenen Strömungen deutscher und englischer Gedanken- und Gefühlswelt genährte Richtung berechtigte Sainte-Beuve zu der Behauptung, „seit längerer Zeit fehle den französischen lyrischen Dichtern ein Kern von Voltaire, Etwas wie das Gefühl des Lachens oder Lächelns."

Das nicht national verarbeitete Fremde war es auch, was den tüchtigen Shakespeareübersetzer und „klassischsten unter den Romantikern", dessen „Chatterton" im Jahre 1835 in der „Comédie française" unter grossem Beifall längere Zeit gegeben wurde, *Alfred de Vigny*, mit seiner elegisch fromm sentimentalen Lyrik mehr auf Lamartines philosophische, als durchaus romantische Grundtöne setzte und *Edgar Quinet* in seinem phantastischen Epos „Ahasver" den vergeblichen Versuch machen liess, germanisch pantheistische Symbolik mit französischem Humanitarismus zu verschmelzen.

Hell und schmetternd flogen dagegen in ächt nationalen und lebensvollen Klängen *Bérangers* unvergängliche Chansons durch die literarische Morgendämmerung der Epoche. In einer Vollendung wie sie in dieser Gattung schwerlich ein anderes Volk aufzuweisen vermag, griffen sie, in ihrer vieltönigen Sprache Stimmung und Vorwurf zum packenden Erlebniss gestaltend, in Herz und Sinn, politische wie religiöse Nachtgedanken daraus vertreibend. Ob auch grollend mit den Ergebnissen der Julitage in die Stille von Passy zurückgezogen, blieb „die Nachtigall mit den Adlerklauen" für Paris der Waldvogel der Freiheit, dessen von Zeit zu Zeit vernommene halb schmerzliche, halb zürnende, halb fröhliche, immer aber unwiderstehlich ergreifende Töne die Gemüther nicht zur Ruhe kommen liessen.

Weniger volksthümlich, aber voll gleicher Ursprünglichkeit, Feinheit, Frische und Humor, schlug nach kurzem romantischem Turnier *Alfred de Musset*, „der joviale Lyriker mit dem zerrissenen Herzen", den nationalen Ton an, indem er mit sinnlicher Schalkhaftigkeit und byronscher Mischung von Lebenslust und Lebenssattheit sang, was er „den Feenstimmen der Natur abgelauscht". Daneben richtete der „ächte Stoiker und verspätete Römer aus der Kaiserzeit", *Auguste Barbier*, in gleichem durchaus gallischen Geiste mit sturmvoll trotzigem Zürnen die zu Schlagwörtern des Tages werdenden Anathemen seiner juvenalischen Muse gegen die Zustände der Zeit, die ihm das in den Julikämpfen, in welchen für ihn die Revolution ihr letztes Wort noch

nicht gesprochen, vergossenen Blutes nicht werth schienen.

Im *Roman* schlug die Sturmfluth des Romantizismus' unter allen Einwirkungen des »*Décousu*« ihre höchsten Wogen, welche sich bis auf die Bühne in jenen Werken fortsetzten,von denen Börne sagt, dass sie „das Missgestaltete missstalten". Auf dem Felde des erstern konnte hingegen ein feiner gebildetes Publikum immer noch in der tiefen psychologischen Weisheit, mit welcher *Balzac*, wenn auch in häufiger Breite und Ueberlastung des Stils, die gesellschaftlichen Zustände in ihre feinsten Fäden zerlegte, um mit unerbittlicher, vom schneidensten Weltschmerz diktirter Satire die Unheilbarkeit ihres Elends aufzudecken, den Pulsschlag des Genies fühlen. Seine „Physiologie du mariage" hatte ihm schon damals besonders in der von ihm fast schonungslos behandelten Frauenwelt einen wesentlichen Anhang gewonnen. Bedenklicher, und doch vielleicht noch mehr hingerissen, stand die Welt vor den Herzensergiessungen *George Sands*, welche in den Romanen „Indiana", „Valentine", „Jacques", „Lélia" u. a. schon ihre ersten glühenden Herausforderungen gegen die unauflösliche Ehe und ähnliche „autorisirten Missbräuche der Gesellschaft" geschleudert und mit noch nicht dagewesener Vereinigung von Kühnheit und Feinheit die Geheimnisse des modernen Gesellschaftslebens ans Tageslicht gezogen hatte. Halb staunend und gefesselt, halb auflehnend empfing das Publikum diese neuen, aus seltener Gedanken- und Empfindungstiefe geschöpften, in einem durch Glanz und

Geschmeidigkeit hinreissenden Stile vorgetragenen Offenbarungen der Liebe, welche den weitgehendsten Realismus menschlicher Verhältnisse zu erhabener idealistischer Auffassung verklärten. Dies schien die äusserste Folgerung des »*Décousu*«; und doch gab es selbst im gegnerischen Lager ernste Geister, welche der Verfasserin wahre und tüchtige Gesinnung nicht absprachen, während hochdenkende gleichgestimmte Männer den gewagten Aeusserungen eines so selten eigenartigen Genius' mit tiefem Interesse folgten.

Zu ihnen gehörte der Freund George Sands, *Lamennais*, der kleine bretonische Abbé, gleich ihr ein moderner Widerhall des spiritualistischen Naturkultus' Rousseaus, welcher das in seinem „Essai sur l'indifférence en matière de religion" getragene Gewand dogmatischen Glaubens gegen die republikanische Toga vertauscht hatte, um in seinen „Paroles d'un croyant" ein „demokratisches Evangelium" auszugeben, und der um die mehrgenannte Zeit aus seiner Einsamkeit mit der allerdings unausführbaren Absicht in die Hauptstadt gekommen war, einen der Angeklagten des grossen „Lyoner Prozesses" vor dem Pairshofe zu vertheidigen.

Mitten im literarischen Kampfgebiete des Alten und Neuen ragte *Viktor Hugo* empor, das einstige lyrische „enfant sublime" Chateaubriands, welches sich zum anerkannten Haupte des Romantizismus' entwickelt hatte; ein Talent ersten Ranges, dem nur die Prophetenbinde eines unklaren, gärenden ästhetischen Mystizismus' die volle Lorbeerkrone des Genius'

verdarb. Nachdem er die Welt unter der Schreckenswucht seiner ersten Romane erschauern gemacht, unter machtlosen Anathemen der Akademie in einem durch eingedrückte Hüte und zerbrochene Sitze gekennzeichneten Kampfe in der „Comédie française“ mit seinem „Hernani“ dem Drama der Gegensätze zum Siege über das der drei Einheiten verholfen, hatte er als Lyriker im Jahre 1835 die Welt mit seinen „Chants du crépuscule“, als Dramatiker mit dem Trauerspiel „Angelo“ beschenkt, in welch letzterm, nach der Behauptung der „Revue des deux mondes“, „der Verfasser mit Diktatorstimme die Vereinigung des Komischen und Tragischen im Drama feststellte“. Gegensätzliches und vom Herkömmlichen Abweichendes bot das Stück allerdings nach vielfacher Richtung. Stellte doch u. a. die Besetzung der Rollen *zweier* tragischer Heldinnen desselben, zum Entsetzen der klassischen Habitués des „Théâtre français“, auf dessen Brettern freilich Viktor Hugo, nach dem geflügelten Worte seiner Anhänger, Racine entthront hatte, neben die vollendetste Darstellerin der Gestalten des letztern, die Mars, eine Schauspielerin von der „Porte Saint-Martin“ (Marie Dorval). Bei aller ernsten Begeisterung und Erbitterung, welche die Aufführungen in den feindlichen Lagern hervorriefen, bewährte sich jedoch auch wieder das Wort Boileaus: »*Le Français, né malin, créa le vaudeville*«, indem „Angelo“ fast gleichzeitig in burlesken Parodien auf die Vorstadttheater übertragen wurde. Hier wie dort aber triumphirte vorerst die Anarchie in der dramatischen Kunst, deren Vertreter dieselbe

in solcher Gestalt, nach Börnes drastischem Ausspruch, nicht nackt, sondern geschunden auf die Bühne brachten.

Theils vor, theils neben Viktor Hugo, hatte *A. Dumas* mit seinem „Henri III. et sa cour" und den folgenden Werken das gleiche Gebiet betreten, auf welchem er, trotz ausgezeichneter Bühnentechnik und allen Gaben eines reichen Talents, das romantische Schauspiel zum elenden Melodram herabzog. Im Jahre 1835 begab sich derselbe mit seinem Roman „Isabelle de Bavière" auf ein neues literarisches Feld, welches seine gewaltige Phantasie, seltene Gewandtheit, erhabene Konzeption und ein sprühender Witz zu einer Domäne dauernden Ruhms für ihn hätten machen können, den er aber der Gewinnsucht und dem Götzen des Augenblikserfolgs opferte.

Auf dem „Théâtre français", auf welchem sich Molière neben den Errungenschaften der romantischen Schule unbestritten behauptete, hielten gleichzeitig *Casimir Delavigne* und *E. Scribe* ein literarisches wie politisches kluges „Juste-Milieu" aufrecht, indem sie die straffen Saiten des Klassizismus vorsichtig abspannten und dämpften, ohne dabei in übertriebenem Ausdruck der Leidenschaft und Häufung grotesker Situationen die einzige Würze des Neuen zu suchen. In politischer Beziehung eifrige Anhänger des vorsichtig lavirenden orléanistischen Regierungssystems, verstanden sie es durch geschickte, wohlbemessene Zugeständnisse an den modernen Geschmack in ihren Stücken anstatt zu verletzen nur angenehm zu rühren und zu fesseln, und waren be-

2*

sonders in den Kreisen der Bourgeoisie eines bedeutenden Anhangs sicher. Ihr Streben nach klugem Innehalten der richtigen Mitte führte sie allerdings dahin, zur Vermeidung der „Gefahren“ allzu begeisterter Kundgebungen, jede Quelle grossherziger und uneigennütziger Hingebung und hochfliegender Begeisterung als trüben Ausfluss phantastischer Narrheit zu betrachten und oft bis zu vollständiger Farblosigkeit „abzuklären“. Trotzdem musste der „unter der klassischen Toga verborgene Romantiker“ Delavigne, „der Boileau des 19. Jahrhunderts“, die Flüchtigkeit des öffentlichen Beifalls an sich erfahren, als er 1835 mit seinem „Don Juan d'Autriche“ auf der Bühne ebenso abfiel, wie seine den Julitagen entstammenden vaterländischen und völkerfreiheitlichen Gesänge, die „Parisienne“ und die „Varsovienne“, damals schon neben den immer frischen Farben der „Marseillaise“ zu verblassen begannen. Scribes leichtfassliche Muse, welche durch wechselvolles Intriguenspiel und anregende, für den Augenblick fesselnde Situationen den Zuschauern, wenn auch nicht nachhaltige, doch momentan jubelnde Zustimmung abnöthigte, verstand es in erstaunlicher Fruchtbarkeit sich fortdauernd den Antheil des Publikums zu sichern. Ohne sittlichen oder ästhetischen Gehalt, ohne wirkliches psychologisches Problem, in allen Situationen der Zeit angepasst, als einziges Ziel leichte, anregende Unterhaltung anstrebend, bildete die sprachlich feine und gewandte vaudevillistische Charakterkomödie des unerschöpflichen Autors, welcher, wenn es ihm passte, auch die Weltgeschichte ohne über-

grosse Gewissenhaftigkeit im Sinne seiner Zuschauer für seine Zwecke zurecht zu schneiden wusste, eine eigne, dem behäbigen Genuss und angenehme Spannung suchenden Sinn des Bourgeois allerdings durchaus entsprechende Gattung der dramatischen Kunst.

An diese hier flüchtig gekennzeichneten literarischen Grössen reihten sich namhafte und zum Theil tüchtige Talente, welche im grossen Ganzen das »*Décousu*« des Romantizismus' schon aus dem vorangegangenen Jahrzehnt herübergetragen hatten und dann mehr oder minder dem Gange ihrer eignen ausgeprägten Individualität im Kampfe gegen die „Autorität" folgten, deren Namen die »*Revue des deux mondes*« und die »*Revue de Paris*« in ihren Spalten vereinigten.

Eine Bewegung, deren künstlerische wie soziale und politische Wurzeln in einem grossen Mittelpunkt zusammenliefen, musste sich auch in gleichem Grade von einem dieser Gebiete auf das andere übertragen. In diesem Sinne hatte die Julirevolution mit dem durch die Presse unaufhörlich verbreiteten Bewusstsein: jeder in Paris lebende Bürger habe den ruhmreichen Kampf der drei Tage getheilt und dementsprechend Anspruch, an der Neubildung der gesellschaftlichen Zustände mitzuwirken, eine zahllose Menge Geister dritten und vierten Ranges, eine gewaltige Mittelmässigkeit auf den Wahlplatz gerufen, welche, vom Gamin und berussten Arbeiter bis zum wohlgenährten und -geglätteten Klein- und Grossbürger, mit hochgeschwellter Brust in irgend einer

Weise darthun wollten, dass auch sie zu dem über die neue Ordnung der Dinge gesetzten Gerichtshof gehörten.

Auf literarischem Gebiete ertönten aus Werkstätten und Dachkammern die in den verschiedensten sozialen Tonarten gestimmten Lyren. Auch hier traten die Gegensätze vielfacher Parteiausprägungen, hundertfach abschattirt in der Individualität, auf. Nur wenige dieser Sänger, wie der poetische Perruquier von Agen, *Jacques Jasmin*, welcher im Jahre 1835 die Sammlung seiner anmuthigen, im Idiom des Languedoc geschriebenen „Papillotos" in die Literatur streute, hatten aus dem Gesundbrunnen des ächten Volksliedes getrunken. Die meisten, wie der empfindsame Bäckermeister von Nimes, *Jean Reboul*, und der unglückliche Buchdruckergehilfe *Hégésippe Moreau*, folgten vielmehr dem Vorbilde der Lamartineschen Muse, mit etwas erhöhtem Gefühl Anempfundenes in eine gewisse äusserliche Anmuth kleidend. In den Dachkammern aber brüteten eine Unzahl zum Theil nicht unbegabter, von der Gier, Aussergewöhnliches sein zu wollen ergriffener Köpfe — Dichter und Politiker — Studenten, „verlorene Söhne", Arbeiter, welche den erhabenen Anforderungen revolutionären Ehrgeizes jedes mühsame Streben gewöhnlichen Fortkommens opfern zu müssen glaubten. Der Juliaufstand hatte ihnen die Idee gegeben: Auflehnung gegen jede bis dahin anerkannte Autorität, da „Alles, was besteht, werth ist, dass es zu Grunde geht". Bis Dies aber ihren Anstrengungen möglich werden

sollte, galt es die unter dem überreizten Hirn brennenden Gedanken für die Nachwelt zu verewigen, der Menschheit zu verkünden, wie die Stimme der Leidenschaft allen Ammenmärchen von Gewissen und Tugend gegenüber allein Recht behalte. Die in diesem Geiste gehaltenen literarischen Erzeugnisse fanden trotz der Ueberproduktion ihre Verleger, welche ihre Schar von Kunden genau kannten, die für solche Machwerke den letzten Sou hingaben.

So wurde die Bevölkerung der untern Kreise mit Geschmack und Herz vergiftender Lektüre überschwemmt, welche gleich jenen das Publikum vieler Vorstadtbühnen verderbenden blutig grausigen und rührseligen melodramatischen Stücken aus dem neugefundenen Satze der Zeit, dass jede Wahrheit als solche künstlerischer Darstellung werth sei, in unzähliger Menge aufwuchsen.

Bezüglich der *Theater* fand sich für dieses Axiom die ausgedehnteste Anwendung. Nach dem Vorgang von Dumas' „Tour de Nesle", „Antony", Hugos „Le roi s'amuse" u. a. gab es kaum mehr eine Ungeheuerlichkeit der Leidenschaft, welche auf den kleinern Bühnen nicht nachgrimassirt worden wäre. Das Theater der Schreckenszeit sah sich von dem des Bürgerkönigthums mit Stücken wie das 1834 zur Aufführung gelangte Vaudeville „Une émeute au Paradis" von Dupuis und Guillemé, in welchem u. a. der Anfang des Vaterunsers in „Notre père qui êtes dans la lune" parodirt wurde, an Uebermass leichtfertiger Verhöhnung alles »*Ci-devant*« und an schlüpfriger Unnatur entschieden übertroffen. Das

vom Ministerium Thiers ergangene Gesetz vom 9. September 1835, welches die Theaterzensur wieder zu Recht brachte, zog zwar die Grenzen der Bühnenfreiheit enger. Dies geschah indessen in erster Linie nur bezüglich politischer Ausschreitungen, in welcher Richtung sich das Veto der Regierung unter Umständen selbst auf die Maske des Schauspielers erstreckte. Die moralischen Ausartungen wurden gar nicht oder nur im äussersten Nothfall mit zarter Hand davon berührt.

Von den *darstellenden Künstlern* mussten sich unter diesen Umständen selbst erste Sterne der klassischen Bühne mehr oder minder zu Zugeständnissen an die von der politischen Bewegung des Tags unterstützte Strömung des »*Décousu*« im Drama herbeilassen, während dieselbe zugleich eine Reihe von Vertretern der neuen Schule zu höherer Bedeutung emportrug.

Es wäre anzunehmen, dass eine Epoche der Entwicklung, welche, indem sie die „mit einer Verrenkung in die Welt dringende Wahrheit des Paradoxons“[1]) zum Gesetz erhoben, auf den verschiedensten Gebieten ebenso wenig deutlich vorgezeichnetes Streben nach künstlerischer Vollendung zeitigen, wie ästhetische Befriedigung gewähren konnte, auch in der *Kunstkritik* mehr Gärung und Leidenschaft, wie ruhiges, geklärtes Urtheil aufzuweisen habe. Die meist oberflächlichen Berichte der Tagesblätter über die künstlerischen Ereignisse der Zeit trugen allerdings diesen Ausdruck. Doch gab es eine Reihe an den

grossen Revuen arbeitender Geister, die, wie der „französische Gervinus", *Abel Villemain*, der schneidig ironische *Saint-Marc Girardin*, *Sainte-Beuve*, der „Dubellay des Romantizismus", welcher zuerst im „Globe" die Tendenzen desselben mit Mass und Geschmack kritisch zu begründen gestrebt hatte, *de Sacy*, *Genin*, *Th. Gautier* u. a., mit ebensoviel Gelehrsamkeit, tüchtiger Bildung, Selbständigkeit des Urtheils, wie Klarheit und Schärfe für künftigen gehaltvollen Niederschlag aus dem künstlerischen Gestaltungsprozess ihrer Tage wirkten. Tiefer greifend sollte sich ihr Einfluss erst in der zweiten Hälfte der Dreissigerjahre mit dem durch *Emile de Girardin* 1836 in der Gründung der „Vierzigfrankenpresse" und Einführung des Feuilletons in die Tagesblätter bewirkten vollständigen Umschwung der französischen Journalistik gestalten. Indem derselbe letzterer ein unendlich vergrössertes Gebiet schuf, schleuderte er zugleich den Auszug der sich auf allen Gebieten vollziehenden geistigen Bewegung, die aus der Hülle der Buchgelehrsamkeit gelösten modernen Ideen, im Feuilleton in kecker und fragmentarisch verhundertfachter Form in die Welt.

Schon im Jahre 1835 hatte jedoch die Pariser Tagespresse, wie die damals erscheinenden 347 Journale bewiesen, eine bedeutende Entwicklung gewonnen, welche durch die Septembergesetze selbst in den unbehindert fortbestehenden Oppositionsblättern verschiedenster Färbung nicht gehemmt wurde.

In diese Tagespresse, welche als massgebende Macht mit dem theils ironischen, theils humoristisch

durchblitzten Schlagwort den geistigen Fortschritt siegreich durch die Scylla und Charybdis des künstlichen Formalismus' und trüb und phantastisch schäumenden Romantizismus' führen sollte, hatte schon seit den Julitagen und noch früher auch der *jungdeutsche Geist* seine Fäden geschlungen. *Börne* und *Heine*, welche ein deutscher Literarhistoriker[2]) „die Inkarnation des politischen und des sozialen Fortschritts" nennt, hatten durch die politischen Konstellationen ihres Vaterlandes nach 1830 in Paris den dauernden Schauplatz ihrer phänomenalen Bedeutung finden müssen, wohin der Bundestagsbeschluss des Jahres 1836, welcher alle Schriften der Dichter des „Jungen Deutschland" in die Acht erklärte, in der nächsten Zeit auch Vertreter des letztern wie *Gutzkow*, *Laube* u. a. trieb.

Dass auch die *bildenden Künste* vom »*Décousu*« der romantischen Auflehnung gegen die überkommenen Gesetze der Form in höherm oder geringerm Grade ergriffen waren, bedarf keiner Bestätigung. Auch hier stand jene revolutionäre Richtung an der Spitze der Bewegung[5], welche allerdings das Geschlecht, welches sie ins Dasein gerufen, nicht überleben sollte.

In der *Bildhauerei* trat sie am wenigsten auffällig hervor. Hier suchten die beiden bedeutendsten Meister der Epoche, *P. J. David*, welcher seit 1834 mit seinem hervorragendsten Werke, den im Auftrag der Regierung — welche staatliche Unterstützung nach dieser Richtung ausschliesslich auf die dra-

matische und bildende Kunst beschränkte — ausgeführten grossen Hautreliefs zur Ausschmückung des Giebelfeldes am Pantheon beschäftigt war, und *J. Pradier*, der Schöpfer der zwölf Kolossalviktorien am Grabdenkmal Napoleons im Invalidendom, ein Kompromiss zwischen der strengen Herrschaft der Antike und dem Drange der Zeit nach schrankenloser Naturwahrheit herbeizuführen. Die dadurch erzielte „Richtige Mitte", in welcher die Vortrefflichkeit der Ausführung den Schwung der Auffassung meist überwog, trug löbliche, wenn auch in ihren Erzeugnissen nicht immer hinreissend wirkende Sorge, dass die Schönheit nicht von der Wahrheit verdrängt werde.

Schärfer und unversöhnlicher hatten sich die Strömungen des Alten und Neuen in der *Malerei* geschieden. Die klassische Schule, welche in den Nachfolgern J. L. Davids sich im Konventionalismus kalter Formen- und nüchterner, glatter Farbengebung verloren, erschien auch in dem ihr verwandten bedeutendsten zeitgenössischen Träger des Idealismus', *Dom. Ingres* — nach Heine einem Juste-Milieu zwischen Mieris und Michel-Angelo — welcher sich nach der abfälligen Beurtheilung, die er 1834 in Paris erfahren, verstimmt nach Rom zurückgezogen, im Geschmack des Publikums nahezu ausgelebt. Andererseits hatte sich der Romantizismus auch auf dem Gebiete der Malerei längere Zeit im Kampfe gegen das Ueberkommene in grenzenlosen Ausschreitungen der Stoffwahl, bei gleicher Ausartung in eine oberflächliche, oft übertriebene pastose Behandlung

des Vortrags, gefallen. Im Jahre 1835 war man jedoch von solchen Uebertreibungen schon wesentlich zurückgekommen. Die tonangebenden Meister vertraten auch hier die verschiedenen Abstufungen des »*Décousu*«; so der exzentrische, vielseitig thätige Bahnbrecher der neuen Schule, *E. Delacroix*, welcher mit grosser koloristischer Begabung eben solche energische Gestaltungskraft verband, seine stärkste Seite in der Behandlung gewaltiger, figurenreicher Vorwürfe bekundete und in den ihm von der Juliregierung ertheilten Aufträgen zur Ausschmückung verschiedener öffentlicher Gebäude und Kirchen der Hauptstadt einen wesentlichen Rückhalt seines Schaffens fand; der eigentliche Maler der „Richtigen Mitte", *Paul Delaroche*, welcher mit geistreicher Charakteristik Historie und Roman in Farben schrieb, durch seine Mässigung in der Darstellung krasser Vorwürfe die Abneigung der Akademie gegen die neue Richtung zu besiegen gewusst und in dieselbe Aufnahme gefunden, im Jahre 1835 mit den Kartons seiner Bilder für die Madeleinekirche beschäftigt, gleichzeitig sein bestes Werk, „Die Ermordung des Herzogs von Guise", zur öffentlichen Ausstellung gebracht hatte, welches viel bewundert wurde; ferner der in seinem damaligen Schaffen der Kraft poetischer Inspiration und Eigenart der Farbe auf Kosten strenger Korrektheit huldigende, seine Vorwürfe vielfach den grossen deutschen Dichtern entnehmende *Ary Scheffer*; der geniale Illustrator Viktor Hugos *Louis Boulanger*; der durch lebendige Anschaulichkeit der Darstellung hervorragende Schlach-

tenmaler *Horace Vernet*, dessen von Ludwig-Philipp bestellte „Einnahme von Bona (Algier)“ den „Salon“ von 1835 zierte, u. a.

Ein ebenso glänzender, sehnsuchtsvoll nach neuem Inhalt suchender, wie unruhiger, nach Erfolg haschender Geist war es, welcher, der Wahrheit entsprechend, dass „die Kunst stets und überall das geheime Bekenntniss und unsterbliche Denkmal ihrer Zeit sei“,[3]) sich auch im französischen *Musikleben* der Dreissigerjahre spiegelte und dieser Epoche im Wirken ihrer hervorragendsten Vertreter ein für die Zukunft bestimmendes Gepräge verlieh. Auch hier trug dasselbe den Ausdruck siegreichen Ringens des »*Décousu*« gegen das »*Rococo*«.

Auf den Gebieten der *dramatischen*, *Instrumental- und Klaviermusik* standen an der Spitze des erstern, soweit es die schöpferische Zukunftskraft darstellte, welche tausendfach harrende Keime auf dem Boden der Zeit emportreiben liess, *Meyerbeer*, *Berlioz* und *Liszt*. Daneben waltete dasselbe in tausend andern mehr und minder bedeutenden Erscheinungen. Hatte doch, wie auf allen Gebieten, in der Tonkunst der Geist der Julirevolution gleichfalls auf Entdeckungen getrieben. Stand dabei auch natürlicherweise das Häuflein der wahrhaft Berufenen in der Minderzahl, liess sich dennoch eine stattliche Entfaltung von beachtenswerthen Talenten nicht leugnen. Wer aber auch zu diesen nicht gehörte, sprach sich doch selbst das Recht der Mitbethätigung zu, den oft sehr schwachen Strahl eigner Be-

gabung mindestens für den Lichtkern eines Kometen haltend, dessen ausschweifende Phantasieatmosphäre befruchteter Verdichtung entgegengehe. Die Sucht, Etwas sein und nach eignen Gesetzen schaffen zu wollen, gab auch hier der geistigen Bewegung eine ungestüme Triebkraft, welche geradezu zahllose dreiste oder schüchterne Versuche zur Erreichung der Unsterblichkeit entfesselte und Paris, „la ville aux cent musiques", wie Jules Janin die französische Hauptstadt damals nannte, mit Vertretern der Tonkunst aller Art überschwemmte.

Gegenüber diesem den Boden klassischen Formalismus' gründlich durchfurchenden Sturm- und Dranggetriebe stand das »*Rococo*« mit einer immerhin noch stattlichen Anzahl von Vertretern, deren einzelne hochbedeutende Anführer wie früher für jede seiner Färbungen Gesetzeskraft beanspruchten.

Auf dem Felde, welchem sich zu allen Zeiten in der französischen Tonkunst das Hauptinteresse zuwandte, dem der *dramatischen Musik*, sah die Mitte der Dreissigerjahre ein höchst erfolgreiches Ergebniss des Wettlaufs hervorragender sowohl schöpferischer wie ausführender Kräfte.

Die *Académie royale de musique* war die Stätte, auf welcher seit Ende des vergangenen Jahrhunderts Frankreich, wenn auch in erster Reihe durch nicht nationale Vertreter, die ihm damals überkommene Aufgabe einer Entwicklung der Grossen Oper auf grossartigem Hintergrunde und, was Stoffwahl und musikalische Durcharbeitung betrifft, in Fühlung mit

dem Geiste der Zeit glanzvoll durchgeführt hatte. Nachdem diese Arbeit durch die allmächtige Herrschaft des „Komponisten der Restauration", *Rossini*, in ihrem eigentlichen Sinne unterbrochen worden, hatte der französischste aller französischen Opernkomponisten, *Auber*, im Jahre 1828 mit seiner „Stummen", „einem Nationalwerke wie jede Nation höchstens nur eines aufzuweisen hat",[1] den Boden der Weltgeschichte in inniger Berührung mit der Stimmung der Gegenwart von Neuem betreten und zugleich eine mit dieser übereinstimmende neue Richtung des ästhetischen Geschmacks in der dramatischen Musik gekennzeichnet. Die ein Jahr darauf erschienene „Oper der Opern", wie Fétis Rossinis „Tell" nennt, bewies, dass auch der bis dahin im Genussleben melodischer Schönheit sich genügende höhere musikalische Genius des italienischen Meisters unwiderstehlich dem sich alles Kunstschaffens bemächtigenden Drange, tiefern Inhalt zu suchen, folgen musste. Während aber Auber, der „musikgewordene Esprit", nicht lange nach jenem Barrikadenvorspiel der „Stummen" wieder zu seinen „airs fredonnés", seinen „in Partitur gebrachten Kauserien" zurückgekehrt, Rossini, trotzdem er der Welt mit seiner letzten Oper ein Meisterwerk geschenkt, in der Erkenntniss, dass die Zeit für das Verständniss seiner ihm natureigensten Musik vorüber sei, verstummt war, hatte der deutsche *Meyerbeer* im Jahre 1831, gleichfalls mit bedeutungsvoller Wandlung seines Kunstschaffens, in seinem „Robert" mit nicht minder grossem, zugleich reformatorisch

hochbedeutungsvollem Erfolge für immer den von ihnen eröffneten Weg betreten.

Der Mitschüler Webers bei einem zu seiner Zeit einen verbreiteten Ruf geniessenden deutschen Theoretiker, in Venedig aber beim Anhören des „Tankred" nachhaltig vom Rossinifieber ergriffen, hatte *Meyerbeer* in Paris, mit prüfender Freiheit des Blicks zurückschauend auf die von ihm durchlaufene Schule zweier Nationalitäten, in glücklichem Griff die Elemente neufranzösischer Romantik, die berauschenden Effekte jenes Stils aufgenommen, mit welchem in der Literatur Viktor Hugo seine Siege feierte. Durch bedeutende Begabung auf den Gipfel europäischer Kunstuniversalität gehoben, deren weiten Horizont er indessen, geleitet von ungewöhnlichem Kunstverstande und bewusstem Gefallenwollen, mehr mit der sichtenden und ordnenden Gewandtheit des auf der Höhe der Zeit stehenden Weltmannes, als der organisch schaffenden, zwingender Nothwendigkeit gehorchenden Eingebung des Künstlergenius' beherrschte, schöpfte er aus dem Vollen der Erscheinung, was ihm geeignet dünkte, die Aufmerksamkeit zu fesseln. Mit charakteristischer Schärfe stellte er die Konflikte des Lebens und der Zeit in oft allerdings die Widerwärtigkeit stark streifender Rücksichtslosigkeit dar, wobei er eine nicht gewöhnliche Gestaltungskraft bewies, wenn ihr auch jene die Erde durch den Himmel erst zu einem Ganzen vervollständigenden Lichtbrechungen einer ächten Seelen- und Empfindungsatmosphäre fehlten, in der scharfe Beobachtung und poetisches Schauen aus derselben

Quelle psychologische Entwicklung schöpfen. Die damalige Zeit hatte für diesen Mangel umso weniger Wahrnehmung, als der grosse musikalische Eklektiker seine Stoffe geschickt den jeweiligen Strömungen des »*Décousu*« anzupassen wusste. Den in denselben sich geltend machenden Forderungen nach Herrschaft der Subjektivität bis zu vollständiger Verrenkung der Natur, ihrem Hinauszerren aus allem Zusammenhang mit der wirklichen Welt in Formlosigkeit des Wollens, Verfehmung des gesunden Gefühls bis zur Aufhebung jedes Begriffs menschlicher Gegenseitigkeit, aufs Höchste getriebenem Schwindel der Sinne, kalter Berechnung neben dem Taumel der Leidenschaft, verstand er in jeder Wandlung schmeichelnd und bis zu einem gewissen Grade künstlerisch abdämpfend entgegenzukommen. Im vollen Besitz der Meisterschaft, diese Geister innerlich gestaltend zu beherrschen, verwandte Meyerbeer dieselbe jedoch vorherrschend im äusserlichen Sinne. Wie manchem Ueberlebten und Unhaltbaren daher auch sein Wirken ein Ende bereitet, wie vieles Berechtigte für den Fortschritt aus demselben erwachsen, fehlte ihm doch, um es dauernd fruchtbar zu machen, der tiefe Begriff einer Ewigkeit, welcher die Gegenwart an Vergangenheit und Zukunft knüpft und das Ideal der erstern über die enge Schranke berechnender Verstandesspekulation hinausträgt. Meyerbeer, welcher stets in erster Reihe mit den Forderungen des Augenblicks rechnete, hob im Jahre 1835 den Fuss, um den Gipfelpunkt seines Ruhmes mit den „Hugenotten“ (1836) zu ersteigen. So voll ihm damals

und in den folgenden Jahrzehnten das Mass der ihm von Publikum und Kritik entgegengebrachten Begeisterung gemessen wurde, so schnell musste es in der Neuzeit vielfach selbst unter seine berechtigte Forderung sinken. Die missbrauchte Gegenwart wurde hierin das Epitaph seiner Zukunft.

Doch bezeichnet die Herrschaft Meyerbeers an der Pariser Grossen Oper die Glanzzeit derselben, welche auch neben den seinigen bedeutende Schöpfungen wachrief. Nachdem 1833 das ehrwürdige »*Rococo*« in *Cherubini* mit dessen „Ali Baba" noch eine allerdings schnell vergängliche Blüthe getrieben, welche, um der darin kundgegebenen Jugendfrische des dreiundsiebzigjährigen Meisters willen bemerkenswerth, ein kurzes Leben an der „Académie royale" gefristet hatte, war das erste hervorragende Ereigniss innerhalb der reformatorischen Neuerungen Meyerbeers nach dessen „Robert" *Halévys* im Jahre 1835 erschienene „Jüdin". Der Komponist, ein Lieblingsschüler Cherubinis und nach Sainte-Beuve das verbindende Glied zwischen Auber und Meyerbeer, trieb zwar im grossen Ganzen vollständig im Fahrwasser der Zeit, wusste aber die Eigenart eines bedeutenden Kompositionstalents zu wahren, in welchem Wahrheit und Tiefe der Empfindung durch den äussern Effekt bedingte grelle Gegensätze und stark aufgetragene Farben vortheilhaft abtönen.

Diese Werke fanden damals an dem ersten dramatisch musikalischen Institute Frankreichs die denkbar vollendetste Verkörperung durch einen

später an dieser Stelle nicht wieder erreichten Verein erster Gesangskräfte, deren Namen für immer mit jener ereignissvollen Zeit der modernen französischen Oper verbunden bleiben werden.

Aus der genialen schöpferischen Gestaltungskraft *Adolphe Nourrits*, welcher schon in den Zwanzigerjahren unvergessliche Erscheinungen wie „Moses" u. a. entstammten, war die Revolution im eigentlichsten Sinne von der Bühne aus in das Publikum übergegangen. Sein „Masaniello" gab dem in der Luft schwebenden Gedanken hinreissende Form, und als er am 26. Juli 1830 unter innern Schauern der Zuhörer im berühmten Trio des „Tell" das „Ou l'indépendance ou la mort!" hinausgeschleudert, stürzte er selbst auf die Barrikade, die „Marseillaise" anstimmend und die Kämpfer begeisternd. Diesem idealen Sohne der Revolution, welchem dieselbe im Lichte seiner keuschen und edeln Kunstauffassung erschienen, standen zur Seite *Cornélie Falcon*, die Schöpferin der „Rachel", „Valentine" u. s. w., deren Vollendung in Gesang, Spiel und Schönheit den Parisern ebenso unvergesslich blieb, wie ihr tragisches Schicksal; die mit seltener Technik und ebensolchen stimmlichen Mitteln ausgerüstete würdige Nachfolgerin der Catalani, *Laure Damoreau-Cinti*, für welche Meyerbeer die Partie der „Isabella" im „Robert" geschrieben; *Julie Dorus-Gras*, welche besonders als „Eudoxia" in der „Jüdin" damals grosse Erfolge errang; ferner *Nic. Levasseur*, der beste Bassist, den die französische Bühne besessen, dessen geniale Charakteristik der an sich widerlich unnatürlichen Gestalt

„Bertrams“ im „Robert“ eine gewisse Berechtigung zu schaffen verstanden, der Tenorist *Lafont* u. a. Endlich übte im Ballet *Marie Taglioni*, — „pas une femme, mais un charme“ — ihre Herrschaft über die entzückten Pariser, neben welcher das im Jahre 1834 nach der Hauptstadt gekommene Schwesternpaar *Elsler* das Feld zu erobern begann.

Dazu traten ein vortrefflicher Chor und ein ausgezeichnetes Orchester. Die schon in frühern Zeiten weit berühmte Pracht der Dekorationen der „Académie royale“, der Reichthum der Inszenirung, die Grossartigkeit der Maschinerien und der Glanz des Ballets erwiesen sich doppelt mächtig, seit sie durch Scribe und Meyerbeer aus der frühern passiv ausschmückenden Rolle zu unbedingter innerer Mitwirkung an den dramatischen Vorgängen berufen worden waren. Der schrankenlosen Herrschaft der Subjektivität entsprach die bis ins Kleinste gehende Dienstbarmachung aller Hülfsmittel des szenischen Schauplatzes. Der ausschweifendste Gedanke wusste sich hier aus dem Vollen der Erscheinung die gesuchte bezeichnendste Gestalt zu schaffen.

Das Ergebniss war für die damalige Zeit ein blendendes und berauschendes. Für die regen Sympathien des Publikums sprach der grosse Andrang zu den Vorstellungen der Grossen Oper, wodurch die beträchtlichen auf die Ausstattung verwandten Kosten überreichlich ersetzt wurden. Letztere beliefen sich z. B. bei der Inszenirung von Halévys „Jüdin“, deren sich bis auf die ungewohnte Verwendung von Pferden auf der Bühne erstreckender Auf-

wand dem Werke von Seiten einiger Kritiker im Hinblick auf die damals sehr beliebten Mimodramen des berühmten Zirkus' den Namen „Opéra-Franconi" eingetragen hatte, auf 150000 Francs. Trotz solcher durch die Umstände gebotenen Opfer machte der damalige Direktor der „Académie royale", Véron, der dies Amt bis 1836 bekleidete, so ausgezeichnete Geschäfte, dass schon 1834 ein Abgeordneter diese „unnatürlich schnelle Bereicherung" zum Gegenstand tadelnder Bemerkungen in der Kammer werden liess.

Dem Werthe der Leistungen nach nahm in der Mitte der Dreissigerjahre den ersten Platz neben dieser Bühne das *Théâtre-Italien* ein. Hier, wo, wie die Einreihung von *Cimarosas* „Matrimonio segreto" in das Repertoire der Saison 1835—36 bewies, das »*Rococo*« gleichfalls noch ab und zu auftauchte, war damals das Reich *Rossinis*, der um diese Zeit durch seinen „Barbier" und „Othello" vertreten war, während seine „Belagerung von Korinth" im Herbst 1835 in der Grossen Oper wieder aufgenommen worden, noch nicht zu Ende, wenn auch sein Einfluss dem der jüngern italienischen Opernkomponisten schon in dem Grade zu weichen anfing, wie einst der Glanz Cherubinis und Paërs vor dem seinigen erblichen. Das Szepter führte in jenem Jahre der von Théophile Gautier als „nature tendre et sereine, argentée et bleuâtre comme un clair de lune sicilien« gekennzeichnete selbständigste und eigenartigste Nachfolger Rossinis, *Bellini*, dessen für Paris geschriebene „Puritaner" am 24. Januar

1835 im Théâtre-Italien zur ersten Darstellung gelangten. Nachdem im folgenden Monat der damals zum ersten Male nach Paris gekommene *Donizetti* mit seinem „Marino Falieri" keinen vollen Sieg zu erringen vermocht hatte, schlang der am 24. September erfolgte frühe Tod Bellinis um dessen so schnell geknicktes Kunstschaffen zur Ruhmes- noch eine Art Märtyrerkrone, wodurch der ausserordentliche Erfolg der melancholisch sanften Musik seines genannten, im Oktober zur Feier seines Gedächtnisses als Eröffnungsoper der Saison wieder aufgenommenen letzten und besten Werkes mehr als berechtigt erhöht wurde. Zwei Monate darauf erschien, als Neuheit für Paris, seine 1832 entstandene „Norma", welche, in seltener Vollendung zur Darstellung gebracht, ebenso begeisterte Aufnahme fand.

Denn auch das Théâtre-Italien besass damals in seinen Sängern allererste, sich eines Weltrufs erfreuende Kräfte, welche während sechs Monaten des Jahres in London in gleichem Grade gefeiert wurden, wie in der Hauptstadt Frankreichs. Die hochbedeutenden Leistungen *Giulietta Grisis*, welche die schwere Aufgabe, den Parisern eine Malibran zu ersetzen, in kurzer Zeit bewältigte, der Schöpferin der für sie geschriebenen Partie der „Elvira" in den „Puritanern" und unvergleichlichen „Norma", des Grossmeisters des pathetischen Gesanges unter den Tenoristen *Rubini*, des stimmlich wie schauspielerisch gleich ausgezeichneten Bassisten *Lablache*, des damals schon als Nebenbuhler des letztern sich geltend machenden *Tamburini* hatten zugleich in dem

zu dieser Zeit anerkannt besten Theaterorchester von Paris eine wirksame Unterlage.

Die an der Pflegestätte der eigentlichen französischen Nationaloper, dem *Théâtre de l'Opéra-comique*, in den Dreissigerjahren zur Aufführung gelangten Werke machten ihrer Abstammung von einer in fortlaufender Entwicklung ruhmreichen und dichtgeschlossenen Ahnenreihe alle Ehre. Noch schwebten einzelne allerdings im ebenso heissverzehrenden wie wechselvollen Leben des Pariser musikalischen Geschmacks zu Erinnerungen verblasste Vertreter der Vergangenheit, wie Berton, Paër, Cherubini, im Hintergrunde dieses neuen Schaffens, welches mit Isouard (Niccolò de Malte) und Boieldieu seinen eigentlichsten Charakter, geistsprühendes durch Musik gesteigertes dramatisches Leben, in Anmuth, Phantasie und Gefühl bedeutender vertieft und ganz besonders in der „Weissen Frau" des letztern eine bis auf unsere Tage noch nicht erloschene Jugendkraft gewonnen hatte.

Die erste Hälfte des Dreissigerjahrzehnts sah auf diesem Gebiete eine aussergewöhnliche Fruchtbarkeit. Aus dem von den Kanonen der Julitage gepflügten geistigen Boden der Zeit, in den der Same der ureigenthümlichsten französischen Individualität, das unbezeichenbare Gemisch von dicht nebeneinander liegenden Schmerz und Lust, Begeisterung und Spott, verständiger Klarheit und masslosem Ueberschwang, so reichlich gefallen war, sprosste derselbe auch in diesen dramatisch-musikalischen Blüthen romantischer Herkunft in überquellender Fülle auf.

Den Reigen hatte auch hier *Auber* im Jahre 1830 mit den frischen und reizvollen Weisen seines „Fra Diavolo“ angeführt. Ihm war, mit der musikalischen Behandlung ebenfalls dem Geschmacke des Romantizismus' huldigender Stoffe, *Hérold* mit seinen beiden Meisterwerken „Zampa“ (1831) und mit dem „Zweikampf“ (1833), dessen Aufführung der Komponist nicht mehr erlebte, gefolgt. Im Jahre 1833 hatte *Carafa*, der Freund Rossinis, in seinem Schaffen durch dessen und den Einfluss französischer Eigenart gekennzeichnet, mit der Komposition eines der vielen Walter Scotts Romanen entnommenen Opernvorwürfe, dem „Prison d'Edimbourg“, gleichfalls dem Zuge des Tages gehuldigt. Und wieder war im folgenden Jahre der unerschöpfliche *Auber*, nach weniger glücklichen Abschweifungen auf das Gebiet der Grossen Oper endgültig auf das seiner vielfachsten Erfolge zurückkehrend, mit seinem „Lestocq“ dieser von Wagner[5]) „in ihrer Art wirklich wunderhübsch“ gefundenen Oper auf dem Schauplatz erschienen, dem *Adam* mit seinem besten Werke, dem „Chalet“, folgte, das den Namen des Komponisten auch in Deutschland einbürgerte und auf seine bald darauf mit dem „Postillon“ (1836) gewonnene peitschenknallende Volksthümlichkeit vorbereitete.

Die Ereignisse des Jahres 1835 bildeten auf den Brettern der „Opéra-comique“ vor Allem *Halévys* „Blitz“, dessen gelungenste Schöpfung auf diesem Felde und vielleicht überhaupt, mit welchem der Komponist auf dieser Bühne den gleichen Triumph errang, den seine „Jüdin“ in der „Académie royale“

feierte und den beredten Beweis lieferte, dass er auch ohne den Riesenapparat der letztern zu wirken wisse, sowie *Aubers* „Ehernes Pferd“, eine „Boufonerie très-divertissante“, deren leichte, anmuthige, wenn auch mehrfach frühern im Ganzen weniger erfolgreichen Schöpfungen entnommenen Tanzweisen gleichfalls günstige Aufnahme fanden. Um diese ersten Sterne schwärmten solche zweiten und dritten Ranges, zum Theil mit flüchtig vergehenden Erzeugnissen. *Adam* erschien mit zwei einaktigen Opern „La marquise“ und „Micheline“, *Carafa* mit der ziemlich seichten musikalischen Behandlung eines dankbaren, aber für den Boden der „Opéra-comique“ ungeeigneten Stoffes, der vieraktigen Oper „Mathilde“; ferner tauchten auf *Hippolyte Monpou*, der Komponist eines Kapitels der „Paroles d'un croyant“ Lamennais' und der letzten Szene von Vignys Othelloübersetzung, welcher sich nicht ohne Glück mit seinem zweiaktigen Werke „Les deux Reines“, wie einst Boieldieu, vom Romanzensänger zum Opernkomponisten emporschwang; *Eugène Prévost* und *Alphonse Thys*, ein Schüler Bertons, mit freundlich aufgenommenen ersten Versuchen auf der Bühne, „Cosimo“ und „Alda“; *F. M. Gomis* mit einem erfolglosen Werke „Le portefaix“.

Als bezeichnend für die Stimmung der Zeit muss die Begeisterung betrachtet werden, welche *Webers* bei der ersten Aufführung im Odéontheater (1824) wenig verstandener und bald bei Seite gelegter, im Jahre 1835 in der „Opéra-comique“ wieder aufgenommener „Freischütz“ erregte. Trotzdem man

die unglückliche Bearbeitung von Castil-Blaze und Sauvage beibehalten hatte, war der Enthusiasmus für dies „Meisterwerk unter den Meisterwerken", als welches der „Ménestrel" die volksthümlichste deutsche Oper feierte, ein allgemeiner und ungeheurer. Nach der achtzigsten Wiederholung musste seine Herrschaft endlich den nationalen Interessen der einheimischen Komponisten weichen, auf deren Drängen „Robin des Bois" vom Repertoire abgesetzt wurde.

Trotzdem sich unter den an dieser Stelle zur Darstellung gebrachten neuen Werken neben manchem Guten einzelnes Hervorragende befand, die Bühne dabei eine Staatsunterstützung von 180000 Francs genoss, stand die „Opéra-comique" durchaus nicht auf der Höhe der beiden andern dramatisch-musikalischen Institute der Hauptstadt und konnte gegen Ende des Jahres 1835 von der „Gazette musicale" geradezu als „eine Schande für Frankreich" bezeichnet werden. Der Grund lag in den durch wenig glückliche Leitung sich fast stets in Krisen befindlichen geschäftlichen Verhältnissen, welche die künstlerischen in ungünstigster Weise beeinflussten.

Auf dem Gebiete der *Instrumentalmusik* bildeten naturgemäss durchaus deutsche Errungenschaften den Ausgangspunkt neuer Anknüpfungen.

War der europäischen Kunstentwicklung an sich durch die deutsche Philosophie, in welcher die moderne Geistesbewegung zuerst Bewusstsein und

Sprache gewonnen, die Herrschaft der Idee über die Form als vor Allem anzustrebendes Ziel gesetzt und zugleich Reichthum und Fruchtbarkeit der Vorbedingungen hierzu geschaffen worden, so handelte es sich bei dieser zuletzt zur Selbständigkeit gelangten Gattung der Tonkunst noch ganz besonders um eine ureigenste Blüthe des deutschen Geistes, um eine Schöpfung aus deutschem Gemüthsleben.

Aus der Wundertiefe des letztern waren hier in organisch einheitlichem Wachsthum die in Beethovens letzten Werken niedergelegten Weissagungen hervorgegangen, welche ahnend derselben Richtung deutscher Gedankenarbeit folgten, indem sie auf Forderung nach organischer Fortgestaltung der Form und bewusstem ideellen Inhalt hinwiesen. Dieses von strengstem Ernst des künstlerischen Gewissens durchdrungenen, aus schmerzvoller innerer Einsicht der Erfahrung entsprungenen Testaments des deutschen Meisters Vollstrecker zu sein, hielt sich mit gleicher Reinheit der Ueberzeugung und innig sympathischem Erfassen *Hektor Berlioz* berufen. Eine echte Künstlernatur, hochbedeutend in seiner Schöpfungsfähigkeit, und in der neuern Kunstgeschichte dadurch einzig dastehend, dass er sich von vornherein als Orchesterkomponist in die Oeffentlichkeit einführte, trat er diese Danaererbschaft des Genius' nicht ohne Ahnung der Dornenkrone, welche sie ihm bringen würde, doch sich selbst getreu bis zum Tode, an. Reich ausgerüstet durch Zartheit, Innigkeit und wahrhafte Poesie des Schaffens. Grösse und Energie der Leidenschaft, hohe Intelli-

genz und Kraft des Gedankens, fehlte ihm jedoch Eines. Die Grundlage, auf welcher die Natur ihm sein Rüstzeug geschaffen, war, durch seinen nationalen Charakter bedingt, eine von der Beethovens wesentlich verschiedene. Die Gestaltung der bei letzterm aus Unerschöpflichkeit der Empfindung zum letzten Schluss der Anschauung emporgewachsenen Ideen, bildete bei Berlioz den Ausgangspunkt. Fertig trat bei ihm der gestaltete Gedanke in die Welt des Klanges, ergriff das Szepter, schrieb das Gesetz, zeichnete der Tonkunst mit feinstem „Esprit“ ihre „Pointen“ vor und führte sie im geistigen Rausche der eignen Phantasie himmelstürmende Wege, auf denen sie ihrer Natur nach nicht folgen konnte, denn ihre Kraft schwindet, je weiter sie sich von ihrem Mutterboden, dem Unsagbaren, das, wenn auch seinem Wesen nach ausdrucksvoll, doch nie die Klarheit und Schärfe des Wortes haben kann, entfernen muss.

Das Streben, auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik mit charakteristischer Bestimmtheit und in mannigfachster Ausdrucksweise zu gestalten, musste Berlioz unwillkürlich zu einer Erweiterung der vorhandenen Mittel führen. Schöpferisch griff er in das Reich der Klänge und schuf ein Orchester, dessen Klanggewalt und Reichthum der Farben fähig war, das verwegenste Gebilde in die Erscheinung zu zwingen, selbst auf Kosten der Schönheit und innern Wahrheit musikalischer Ausdrucksfähigkeit.

Ein neues Werde war in diesem Sinne die geniale Instrumentation, mit welcher der geistreiche

Franzose die Musik zu einer Welt zu erweitern strebte, in der sich alle Prozesse des gesammten Geisteslebens in freier, um den Inhalt von selbst wachsender Form mit ihrer individuellen Farbe, Sprache und bezeichnenden Eigenart, gleichwie in der Dichtkunst, ausschaffen und ausleben sollten.

Zugleich stand er mit dem Schwerte einer schneidigen, unerbittlichen Kritik vor dem Heiligthum der Kunst, in welchem „Beethoven nicht gehört werden sollte um des Vergnügens willen", sondern um mit ihm alle schmerzlichen Kämpfe zur Erringung des Höchsten zu theilen.

Dass eine Erscheinung wie Berlioz seiner Zeit unverständlich bleiben musste und noch jetzt in weitern Kreisen nicht vollauf erfasst wird, liegt in der Besonderheit seiner Stellung in der modernen Musikentwicklung. Sie ertheilte ihm die undankbare Mission des Rufenden in der Wüste. Zur Lösung dessen, was er gewollt, fehlte ihm „die geniale Sicherheit jener musikalischen Konzeption, die nur dem höchstbegabten Auserlesenen vorbehalten sein kann, der durch und durch vollendeter Musiker, zugleich durch und durch anschauender Dichter ist".[6])

Dieser „Auserlesene" erhob sich mit den ersten Flügelschlägen damals schon neben ihm, seine höhere Berufung auch dadurch kennzeichnend, dass er der Einzige war, welcher den Unverstandenen voll begriff.

Die Mischung deutschen und magyarischen Blutes in den Adern *Franz Liszts* war es, welche dessen Subjektivität breiter und reicher angelegt und allein in

seelischer Tiefe den Anker ihres genialen Dranges hatte werfen lassen. Ihm war es vorbehalten, den bei ihm, wie bei Beethoven, aus dem Grunde gemüthsvoller Innerlichkeit und umfassender musikalischer Veranlagung gehobenen modernen Geistesinhalt zu dichterischer Anschaulichkeit zu verkörpern.

Allerdings hatte im Jahre 1835 der symphonische Dichter als solcher in ihm noch nicht gesprochen. Noch stand für die Welt der *Virtuose Liszt* im Vordergrunde, „dessen Seele in seinen Fingern lag", diese Seele, welche vom Geiste des neunzehnten Jahrhunderts bestimmt war, in der symphonischen Musik das letzte Wort desselben zu sprechen; diese Finger, welche das Klavier fast zu einer belebten Kreatur zu gestalten hatten.

Doch lagen schon alle Fäden seiner Zukunftsaufgaben in ihm angeschlagen. Im mehrgenannten Jahre hatte er einen wichtigen Schritt für die Erfüllung derselben gethan. Seine „Partition de Piano" der Berliozschen „Symphonie fantastique", in welcher er bemüht war, „dem Orchester Schritt für Schritt zu folgen, so dass dieses nur den Vortheil der Massenwirkung und die Mannigfaltigkeit der Klänge"[7]) voraushabe, that in bis dahin nicht geahnter Weise dar, wie weit das Klavier im Stande sei, das Orchester zu ersetzen.

Zugleich aber wurde Liszt durch unermüdlichen öffentlichen Vortrag einzelner Theile dieser Symphonie in seiner wirkungsvollen Klavierübertragung zum eifrigsten Propagandisten dieses von ihm als „l'artiste

nouveau par excellence, le musicien du canon de juillet"[8]) gekennzeichneten grössten französischen Instrumentalkomponisten.

Bereits hatte auch der in Fétis' im Jahre 1832 in Paris gehaltenen Vorträgen über Philosophie der Musik ausgesprochene Gedanke von durch letztern als „Ordre omnitonique" bezeichneter in der Zukunft liegender neuer harmonischer Gesetze befruchtend in Liszt Platz gegriffen und jene Ueberzeugung in ihm gezeitigt, durch deren Bethätigung er für die neuere Musik auch in Bezug auf die Harmonik umgestaltend wirken sollte; die Ueberzeugung, dass „Alles, was unmittelbar einem sich in den Grenzen des Schönen und Erhabenen bewegenden Gefühl entspringt und ihm in seiner Aeusserung entspricht, erlaubt und berechtigt sei, dass Alles dieser Unmittelbarkeit angehörende — obwohl vom Künstler mehr geahnt als ihm bekannt — ein Ziel habe, dem es zustrebe, zustrebe in jeder Zeit, soweit es in jeder Generation liege, bis allmälig das Harmoniesystem dort ankomme, wo die Grenzen, welche die Diatonik, Chromatik und Enharmonik trennen, fallen und die ‚ordre omnitonique' erreicht sei, wodurch jede Empfindungssphäre die ihr entsprechende Tonfarbe finden werde".[9])

Auch für die Schöpfung seiner symphonischen Dichtungen gab ihm das Frühjahr 1835 den ersten bestimmenden Eindruck durch Viktor Hugos Dichtung „Ce qu'on entend sur la montagne", welche dieser damals als Manuskript einem Kreise literarischer Freunde und Künstler, dem auch Liszt angehörte, vorlas. Derselbe blieb in seiner Seele haften,

um nach Jahren in der „Bergsymphonie“ (skizzirt 1847, instrumentirt 1849) Ausdruck zu finden.[10])

Wie hoch bedeutsam aber auch das Streben Berlioz' und Liszts für die zukünftige Gestaltung der Musik sein sollte, so liess sich dies um die mehrerwähnte Zeit in der Wirksamkeit derselben auch nicht annähernd voraussehen. Die mächtige Bewegung des damaligen instrumentalen Tonlebens der französischen Hauptstadt gestattete Schlüsse nach dieser Richtung nur in sehr beschränktem Masse. Ihre Losung war eben Kampf, der sich auch im Charakter der öffentlichen Orchesteraufführungen geltend machte. Denn von den hochkonservativen Aufführungen der »*Société des concerts du conservatoire de musique*« bis zu den volksthümlichen „Concerts Musard“ liessen sich gleichfalls die verschiedenen Grade des »*Rococo*« und »*Décousu*« verfolgen.

In den weltberühmten Konzerten der erstern 1826 gegründeten Gesellschaft fand die sich seit Mitte der Zwanzigerjahre allmälig in Paris geltend machende Pflege der deutschen klassischen Instrumentalmusik ihre vollendetste Verwirklichung. Mit ebenso unermüdlicher Ausdauer wie ungewöhnlicher Begabung als Dirigent hatte *Fr. Ant. Habeneck* in diesen auf seine Anregung ins Leben getretenen gediegensten musikalischen Aufführungen der Hauptstadt besonders Beethoven im Pariser Publikum, wenn auch nicht ohne Mühe, Eingang verschafft. Von diesem Boden aus war damals das Verständniss des letztern schon in weitere Kreise gedrungen. Allerdings musste dabei an andern Orten die Zuhörerschaft

für dasselbe durch in das Programm eingereihte, der Zeitrichtung und dem Volksgeschmack huldigende Romanzen, Tänze u. dergl. immer noch in mehr oder minder weitgehender Weise belohnt werden.

In seinen Bestrebungen ein Seitenstück der „Société des concerts du conservatoire", gleichfalls auf dem von ihm vertretenen Kunstgebiete an erster Stelle stehend, erhielt der schon im Jahre 1814 von *Baillot* geschaffene *Kammermusikverein* den Ruf grosser Vollendung seiner Aufführungen klassischer Musik fortdauernd aufrecht. Der Umstand, dass Frankreich für die von ihm gepflegte Musikgattung ausser in *Cherubini*, dem auch auf diesem Felde ebenbürtig neben den grossen deutschen Meistern, die auf ihn bestimmend gewirkt hatten, stehenden Italiener und dem ebenfalls nicht nationalfranzösischen, allwinterlich die Früchte seiner sommerlichen Zurückgezogenheit auf seinem Landsitze bei Clermont nach Paris bringenden Beethovenepigonen *G. Onslow* keine Vertreter besass, wies auch diese Gesellschaft in erster Reihe auf deutsche Schöpfungen. Die Vorzüglichkeit der Wiedergabe Haydnscher, Mozartscher und Beethovenscher Quartette durch Baillot- und seine Genossen wusste selbst die Theilnahme des als der Tonkunst wenig huldigend und gegen Musiker nichts weniger als freigebig bekannten Hofes zu gewinnen, dessen auch in dieser Richtung verfolgtes Nützlichkeitssystem die Auflösung der königlichen Kapelle (Musique de la Chambre du Roi) zur Folge gehabt hatte.

Unter den namhaftesten Unternehmungen und Vereinigungen, welche sich durch das Anstreben

ernster Kunstziele auszeichneten, wie die schon 1741 gestiftete »*Société des enfants d'Apollon*«, die 1828 gegründete »*Nouvelle Société philharmonique*«, das »*Athénée musical*« u. a., erstand im Jahre 1835 das »*Gymnase musical*«, in welchem damals viermal wöchentlich vortreffliche Aufführungen klassischer Musik stattfanden. Als Leiter derselben wirkte *Théod. Tilmant*, welcher sich auch durch seine im Verein mit seinem Bruder Alexander, Urhan und Claudel veranstalteten Kammermusikmatinéen, in denen im genannten Jahre die letzten Quartette Beethovens zur Ausführung gelangten, wesentliche Verdienste erwarb.

Der als „Gymnase musical" neu eröffnete, über tausend Personen fassende Konzertsaal half einem entschiedenen Bedürfniss der Hauptstadt ab, da die übrigen solchen Zwecken dienenden Pariser Lokale, das des Konservatoriums inbegriffen, den Anforderungen der Zeit keineswegs entsprachen. Allerdings begünstigten im Allgemeinen auch die hervorragenden ausübenden Künstler jener Tage in Paris den Salon als Schauplatz ihres Auftretens vor dem öffentlichen Konzertsaal und betraten letztern meist nur in Folge der Aufforderung zur Mitwirkung seitens einer Musikgesellschaft oder einzelner Unternehmer. So wirkte z. B. Liszt mit grosser Hingebung in den von Berlioz veranstalteten Konzerten, die hauptsächlich dadurch Anklang fanden.

Die volksthümliche Seite des Pariser öffentlichen Konzertwesens wurde im Jahre 1835 in erster Reihe vertreten durch die Aufführungen *Musards* (im Bazar St.-Honoré), des Pariser Strauss, einem gleich

diesem eleganten, mit seinem Orchester das Publikum elektrisirenden Dirigenten und Komponisten zahlreicher beliebter Walzer und Quadrillen, welcher damals schon den ältern, einst nicht minder gefeierten *Tolbecque*, der in gleicher Weise im „Jardin turc" thätig war, in der Gunst des Publikums in zweite Reihe drängte, ferner jene *Masson de Puitneufs* in der Salle Laffitte u. a.

Neben dieser ausübenden Pflege der Instrumentalmusik fand letztere auf dem Gebiete des Unterrichts im »*Conservatoire royal de Musique*« den eigentlichen Boden ihres Gedeihens. Die weitaus grössere Anzahl der berühmtesten Pariser Tondichter und ausführenden Künstler verdankten ihm ihre Ausbildung und viele von ihnen waren an der Anstalt als Lehrer thätig.

In der damaligen musikalischen Welt genoss das Pariser Konservatorium den wohlbegründeten Ruf, unter den vorhandenen derartigen Lehrinstituten das erste zu sein, und zog zahlreiche angehende Kunstkräfte zu ihrer höhern Ausbildung nach Frankreich. Denn während die Schule selbst streng auf Erhaltung, Befestigung und Fortbildung gediegenen Geschmacks und geläuterter Kunstanschauung hinarbeitete, führte sie zugleich die an ihr ausgebildeten jungen Musiker unter den vortheilhaftesten Umständen in die Oeffentlichkeit ein, indem sie ihnen Gelegenheit schaffte, den Werth ihrer Leistungen in der Presse besprochen zu sehen und sie so dem Gesammtmusikleben der Hauptstadt in einer Weise einverleibte, welche zum erfolgreichsten

Wetteifer anspornen musste. Es ist bekannt, wie der Vater Liszts und dieser selbst das Heil der Zukunft von der Aufnahme des letztern in das berühmte Pariser Konservatorium abhängig glaubten, und wie der Knabe verzweifeln wollte, als Cherubinis strenge Hand ihm diese Propyläen der Kunst verschloss.

Die Stellung *Cherubinis* als Direktor der Anstalt bezeichnet den Standpunkt, welchen dieselbe damals auf der langen Leiter des »*Rococo*« und »*Décousu*« einnahm, im besten und grossartigsten Sinne als die Spitze der äussersten Rechten. Der gelehrteste Theoretiker seiner Zeit, hatte sich dieser Meister als Leiter und Lehrer einen sprichwörtlichen Ruf von Strenge und Schroffheit erworben. Seinen hohen Anforderungen an Pflichterfüllung, Ordnung und Genauigkeit, sowohl Lehrern wie Schülern gegenüber, gab er dabei allerdings durch das eigne leuchtende Beispiel den wirksamsten Nachdruck. Ihm verdankte das Pariser Konservatorium die ernste Vertiefung des Studiums, welche dessen berechtigten Ruf begründet hatte, wie er denn selbst der bedeutendste und einflussreichste Lehrer war, der, von Grétry an, fast alle bessern und besten Tondichter Frankreichs zu seinen Schülern zählte. Neben ihm wirkten auf musiktheoretischem Gebiete in erster Reihe *Berton*, *Reicha*, *Paër*, Namen, welche mit der Musikgeschichte Frankreichs gleichfalls in hervorragenderer Weise verbunden bleiben.

Auch als Lehrer für die verschiedenen Instrumentalfächer waren Künstler ersten Ranges thätig. An der Spitze der Violinklassen standen *Baillot*, mit

dem für sein Streben bezeichnenden Wahlspruch „Un artiste est toujours à son début“ als Künstler wie als Pädagog seit Jahrzehnten mit Auszeichnung thätig, und *Habeneck*, dessen Fähigkeiten und Erfolge als Lehrer hinter denen des Dirigenten nicht zurückstanden. Eine grosse Anzahl tüchtiger Violinisten, von denen damals *Narcisse Girard*, *Delphin Alard*, *Nic. Masset* u. a. in Paris erfolgreich wirkten, waren aus ihrem Unterricht hervorgegangen, neben denen sich um diese Zeit auch bei andern Meistern gebildete jüngere Kräfte, wie *Lambert Massart*, *de Cuvillon*, *Ad. Vogel*, *H. W. Ernst*, der später als Gesanglehrer bekanntere *H. Panofka*, daselbst zur Geltung zu bringen wussten.

Von den bereits in weitern Kreisen anerkannten Pariser Violinvirtuosen gastirte *Ch. Lafont* im Jahre 1835 in Deutschland. Als Meister der Viola entzückte *Chr. Urhan* das musikliebende Publikum der Hauptstadt.

In *Chevillard*, Professor am Konservatorium, *Aug. Franchomme* und *Alex. Batta* war in jenen Tagen das Violoncello, in *J. L. Tulou*, dem ersten Flötisten der Grossen Oper- und gleichfalls dem Lehrkörper jener Anstalt angehörig, und *Cottignies* die Flöte, in *Fr. Berr*, *H. Brod*, *L. Fr. Dauprat*, sämmtlich Professoren des Konservatoriums, Klarinette, Oboe und Horn in erster Reihe vertreten, auf welch letzterm Instrumente auch *J. Fr. Gallay* sich als vortrefflicher Künstler bewährte, während *Fr. J. Nadermann*, der „Nestor der Harfenspieler“, welcher bis zu seinem 1835 erfolgten Tode beharr-

lich gegen die Neuerung der Pedalharfe kämpfte, und sein Schüler *Théod. Labarre* auf diesem Gebiete dem Verein gediegener Künstler angehörten, die den Stamm bildeten, aus welchem der Instrumentalmusik ausgezeichnete ausführende Kräfte erwuchsen.

Das Orgelspiel lehrte am Konservatorium *François Benoist*; ausserhalb desselben war der blindgeborne Organist *P. Fr. Moncouteau*, zugleich ein tüchtiger Theoretiker, hierfür ein gesuchter Lehrer.

Für das Klavierspiel besass die genannte Anstalt in *J. L. Adam*, dem Vater des Komponisten, einen Veteranen seiner Kunst, der auf zahlreiche Lehrerfolge zurückschauen konnte, neben welchem als einer ihrer beliebtesten Lehrer *P. J. G. Zimmermann* wirkte, von dessen vielen und berühmten Schülern damals besonders *C. V. Alkan* in Paris von sich reden machte.

Auch *Fr. Kalkbrenner*, der am Konservatorium den Unterricht Adams genossen hatte, erfreute sich als Virtuose und Lehrer besonders in den Damenkreisen der Salons des Faubourg-Saint-Germain und der Chausée-d'Antin, trotz seines wenig salonmässigen Wesens, grosser Beliebtheit. Zugleich war sein eignes, auf grossem Fuss gehaltenes Haus ein gesuchter Schauplatz für künstlerische Leistungen. Als von ihm gebildete jüngere Pianisten standen um die mehrgenannte Zeit *G. A. Osborne* und *C. M. Stamaty* im Vordergrund.

Auch der durch seine Etudenwerke und seine Klavierschule weltbekannte *H. Bertini* lebte im Jahre 1835 als einer der beliebtesten und bestbezahltesten

Lehrer in Paris. *H. Herz* setzte daselbst damals den in England ein Jahr zuvor begonnenen Triumph seines schillernden Virtuosenthums fort, das ihm, im Verein mit seinen Kompositionen, in der französischen Hauptstadt, in welcher er später Professor am Konservatorium wurde, den unerhörten Erfolg verschaffte, der durch die „Million" seiner wirklichen und angeblichen Schüler und die 20000 Exemplare, welche — ein Beispiel von vielen — allein in Frankreich von seiner „Phantasie" über „La Violette" von Carafa verkauft wurden, bezeichnend belegt wird.

Welch erspriesslicher Boden Paris damals ganz besonders für Klaviermusik war, zeigt, ganz abgesehen von den um diese Zeit angeblich vorhandenen „20000 maîtres de piano" aller Gattung und aller Grade des Werthes, die Menge ausgezeichneter Meister dieses Instruments, von denen jeder einen ausgebreiteten Schülerkreis hatte.

So fand auch *Fr. Hünten* sowohl für seinen Unterricht wie seine unzähligen leichten „Salonkompositionen" und sein virtuoses Spiel gleicher Gattung ein grosses Publikum, das ihn zum wohlhabenden Manne gemacht hatte, als welcher er 1835 in seine Heimatstadt Koblenz zurückkehrte. In Ansehen standen ferner der Hofpianist der Königin *Karl Schunke*, ein Schüler von Ries, *Albert Sowinski* u. a.

Der, trotz seiner Jugend, Meister der Meister, der hinreissendste und gehaltvollste Pianist, der geistvollste und fruchtbarste Lehrer, *Franz Liszt*, hatte Paris in den ersten Monaten des Jahres 1835 verlassen.

Dagegen strahlte der Stern des von Heine als „dem Traumreich der Poesie entstiegen" bezeichneten *Fr. Chopin* in höchstem Glanze. Derselbe, welcher „die Romantik in der Poesie lyrischer Empfindung" fand, entzückte in den Salons die Damen der Aristokratie mit seinen feurigen oder melancholischen, immer durchaus eigenartigen in Tönen ausgesprochenen Schilderungen von Polens Grösse, Ritterlichkeit und Leid, wie die übrige Welt mit seinen Kompositionen, deren feine Originalität die berauschende Wirkung der Zeit besass. Im Frühjahr 1835 hatte Chopin, der nur im engen Kreise seiner Freunde im eigentlichsten Sinne „er selbst" war, seine Abneigung gegen das Auftreten im Konzertsaal überwunden und, der Aufforderung der „Société des concerts du conservatoire" folgend, noch einmal öffentlich gespielt.

Seit 1829 in Paris weilend, theilte *Ferdinand Hiller*, der geistreiche und elegante Schüler Hummels, dem Gœthe sein in Verse gekleidetes Interesse gewidmet hatte, in den Salons wie im Konzertsaal die Theilnahme der musikliebenden, besonders auch der aristokratischen Kreise. Bekannt ist das etwas gewagte Wort der Gräfin Plater, welche, nach der Vertheilung ihrer Sympathien unter die drei hervorragendsten jugendlichen Pianisten jener Tage gefragt, erwiderte: sie würde Hiller zum Hausfreund, Chopin zum Gatten, Liszt zum Geliebten wählen — ein Ausspruch, welcher ein bezeichnendes Streiflicht auf Natur und Werth jener Befruchtung des Talents aus der exotischen Luft dieser Salons wirft.

Hiller hatte im Jahre 1835 namentlich durch seine mit Baillot veranstalteten Kammermusikkonzerte, sowie seine in den Aufführungen der „Société des concerts du conservatoire“ gespielten grössern Kompositionen berechtigten Anspruch auf die ihm zu Theil gewordene Beachtung und Anerkennung gewonnen.

Neben diesen in Paris länger verweilenden nicht französischen Künstlern, erschienen daselbst aus allen Theilen der Welt alle, welche in dieser Richtung auf Auszeichnung Anspruch machen durften.

Das Hauptereigniss der letzten Monate des mehrgenannten Jahres war in dieser Richtung *S. Thalbergs* Ankunft in Paris, der, ein gefährlicher Nebenbuhler Liszts in der Gunst des Publikums, diesen zu einer kurzen Rückkehr dahin veranlasste. In dem Wettstreit der beiden Pianisten brachte sich Liszt neben seinem „Gegensatz“, dem glattern, äusserlich wirkenden Rivalen, in welchem der Virtuose den Musiker in den Hintergrund drängte. wieder glänzend in Erinnerung.

Als länger oder kürzer weilende Irrsterne erglänzten im Laufe des Jahres 1835 am Pariser Kunsthimmel noch die Violinvirtuosen *H. Vieuxtemps*, ein Schüler de Bériots; der unter Lafont gebildete *Jos. Ghys*; der Norweger *Ole Bull*; der Pole *Ch. Lipinski*, welcher einst an der Seite Paganinis auftreten konnte; *Thomas Täglichsbeck*; der Cellist *F. A. Servais* u. a., bis zu den damals hohe Beachtung findenden berühmten Guitarrevirtuosen *Matteo Carcassi* und *Luigi Legnani*.

Während die Oper in glänzender Entfaltung stand, die Instrumentalmusik eine Pflege und einen Boden fand, die ebenso günstig waren für die Entwicklung und freie Bewegung individueller Strömungen, wie sie dem Talent gediegendste praktische Unterweisung innerhalb der Grenzen gewissenhaftester und edelster Kunstauffassung boten, stand die *Kirchenmusik* in der Mitte der Dreissigerjahre in Paris durchaus nicht auf solcher Stufe.

Einen nicht geringen Einfluss auf das sich hier vielfach im auflösendsten Sinne geltend machende »*Décousu*« übten die Wirkungen des heftig antireligiösen Geistes, welchen die Julitage zur Mode gemacht hatten. War man auch im Allgemeinen allmälig wieder zu den frühern Anschauungen zurückgekehrt, so stand doch die musikalische Verherrlichung des Gottesdienstes, wie die verschiedenen Abstufungen der Frömmigkeit selbst, unter der Einwirkung der Tagesströmungen.

Die drei Hauptereignisse, welche bezüglich der Kirchenmusik das Jahr 1835 kennzeichnen, brachten zugleich die verschiedenen herrschenden Richtungen zum Ausdruck.

Bei den nach dem Attentat Fieschis abgehaltenen offiziellen Dankgottesdiensten gelangten im Invalidendom ein Requiem von *Cherubini*, in der Notre-Dame-Kirche ein Te Deum von *J. Fr. Lesueur* zur Aufführung. Beide Namen vertraten damals in dieser Hinsicht das konservative Element in seinen ausgezeichnetsten Erscheinungen. Cherubini, dessen Genius auf diesem Boden seine vollendetsten

Aeusserungen gethan, bildete für die katholische Kirchenmusik Frankreichs den Höhepunkt Dessen, was die Jahrhunderte daselbst für sie gezeitigt hatten. Lesueur, der damals zweiundsiebenzigjährige, einst von Napoleon besonders ausgezeichnete Komponist der „Barden", dessen von Jugend auf mit scharfem Verstande und geschickter Verwendung äusserer Mittel auch in der kirchlichen Tonkunst angestrebtes Ziel einer „Musique une, imitative et particulière" in den beiden letzten Forderungen auf stark romantische Anschauungen hinauslief, vertrat das »*Rococo*« in allerdings weniger streng klassischer Weise.

An Stelle eines für die kirchliche Todtenfeier Bellinis, die Anfangs Oktober 1835 stattfand, bestimmten Werkes Cherubinis mussten, in Folge des erzbischöflichen Erlasses, welcher die Mitwirkung von Frauenstimmen bei der gottesdienstlichen Musik untersagte, einige in der Eile geschaffene Ersatzstücke für Männerstimmen treten, darunter ein Quartett aus den „Puritanern", dem man lateinische Worte unterlegt hatte. Kirchenmusikalisches »*Décousu*« letzterer Gattung, welches, wie auch ein am Allerheiligenfeste 1835 in der St.-Rochkirche aufgeführtes aus beliebten Opernmotiven zusammengestelltes Credo, nicht vereinzelt dastand, bezeichnete hier die äusserste Linke.

Dass die erste Musikzeitung der Hauptstadt, die „Gazette musicale", das Unternehmen Urhans, während einer stillen Messe am Cäcilientage 1835 ein Streichtrio von Mayseder und einige seiner eignen „Auditions" aufzuführen, als ein Zeichen beginnenden Wiederauflebens der kirchlichen Tonkunst begrüssen

konnte, spricht hinlänglich für den durchgreifenden Niedergang des Geschmacks in dieser Richtung.

Nicht ohne wesentlichen Einfluss hierauf musste der, wie bereits erwähnt, der Tonkunst wenig förderliche Sinn des Bürgerkönigs sein. Eine Dynastie, welche ohne alle herkömmliche kirchliche Zeremonie eingesetzt worden war, was, nach dem ‚Globe' „für eine Regierung, die nichts Mystisches habe, durchaus passte", ein König, dem es zum Ruhm angerechnet wurde, dass er die Wörter „Religion" und „Vorsehung" nie ausspreche, und dem, als er bei einer Rede in der Kammer unwillkürlich dies Versehen beging, der „Constitutionell" die Anklage zuschleuderte, „die Juliregierung neige zum Mystizismus", konnten an und für sich durch die Verhältnisse keine besondere Anregung, für die Verherrlichung des Gottesdienstes zu wirken, finden. Dazu kam die Sparsamkeit des Königs, welcher in den äussern Umständen auch dann vielleicht gern noch den Grund fand, seine Kapelle aufzulösen, als dieselben für ihn nicht mehr zwingend waren.

Diesem im Interesse der Musikpflege beklagenswerthen Vorgehen war die Aufhebung der der *Chorgesangschule Chorons* gewährten königlichen Unterstützung gefolgt und das Bestehen einer Anstalt unmöglich gemacht worden, die sich durch ihren gelehrten, mit ebensoviel Hingabe wie Verständniss wirkenden, im Jahre 1834 gestorbenen Leiter zu einer Pflegestätte klassischer kirchlicher Meisterwerke und bezüglich des Gesangs zu einer gefährlichen Nebenbuhlerin des Konservatoriums erhoben hatte.

Denn auch abgesehen von dem an diesem letztern Institute besonders vernachlässigten Chorgesang, wurde dem *Gesang* überhaupt daselbst nicht die von gediegener Einheitlichkeit getragene Aufmerksamkeit zu Theil, deren sich die Instrumentalmusik in so hohem Grade erfreute. Wenn auch der berühmte Lehrer einer Sontag, Damoreau, Falcon u. a., *Marco Bordogni*, der Verfasser anerkannter Unterrichtswerke in seinem Fache; der von seinen Landsleuten, seiner vielverbreiteten und beliebten Kompositionen wegen, als der „musikalische Anakreon" gefeierte *Felice Blangini*, ferner seit dem Jahre 1834 die *Damoreau-Cinti* und andere Lehrkräfte von grossem Rufe hier thätig waren, konnten damals die erzielten Ergebnisse auf diesem Gebiete doch keinen Vergleich mit denen der Instrumentalklassen aushalten. Ueberdies nahm die Opernmusik Kraft, Zeit und Aufmerksamkeit derartig in Anspruch, dass an die Bewältigung anderer Aufgaben gar nicht gedacht werden konnte. „Le conservatoire n'a ni le temps, ni la volonté de s'occuper de la musique d'oratorio", schrieb im Jahre 1835 ein Mitarbeiter der „Gazette musicale".

Die damals an gleicher Stelle aufgestellte Behauptung, dass Frankreich weder eine Kirchenmusik noch eine wirkliche *Volksmusik* besitze, hatte, was letztere anbelangt, um jene Zeit bereits eine theilweise Widerlegung durch die Thatsachen erfahren.

Der Gedanke, die Musik zu einem bei der Erziehung mitwirkenden Faktor zu machen, war in Frankreich nicht geläufig, bis *B. Wilhems* gemeinnützige Idee, den Gesang als Volksbildungsmittel zu benutzen.

im Jahre 1819 praktische Gestalt gewonnen. Die „Société pour l'instruction primaire élémentaire" hatte damals diesen Freund Bérangers und unermüdlichen Kämpfer für die Einführung der Musik in Schule und Volkskreise mit einem ersten Versuch eines auf die Methode des gegenseitigen Unterrichts gegründeten Lehrsystems des Gesangs beauftragt. Das Gelingen führte zur Einführung desselben in eine grössere Anzahl von Kommunalschulen. Nachdem darauf der Gesang durch das Gesetz vom 28. Juni 1833 unter die obligatorischen Lehrgegenstände der höhern Elementarschulen Aufnahme gefunden und Wilhem, immer breiter Boden gewinnend, mit seinen Singklassen, die er mit den von ihm gegründeten volksthümlichen Gesangvereinen zeitweise zu Aufführungen verband, wachsende Erfolge erzielte, wurde der verdienstvolle Lehrer im Jahre 1835 durch Beschluss des Pariser Munizipalrathes zum Direktor und Generalinspektor des Gesangunterrichts in den Elementarschulen des Seinedepartements ernannt.

In den Arbeiterkreisen den Gesang zu verbreiten, betrachtete der im Jahre 1834 nach Paris gekommene *Jos. Mainzer* als eine Lebensaufgabe. Mit ebenso viel praktischer Sachkenntniss wie regem Eifer richtete er sein Hauptstreben dahin, diesem Theile der Bevölkerung, welcher in des Lebens täglicher Mühe selten zu irgend welcher veredelnden Kunstfreude gelangen kann, dieselbe in eigner Uebung zugänglich zu machen, und wusste sich in den Vorstädten lebhafte Theilnahme dafür zu erringen. Seine volksthümliche, in erster Reihe für

die „Ouvriers“ bestimmte Gesang- und Musikschule erfreute sich aus diesen Kreisen lebhaften Zudrangs. Ein eifriger Mitarbeiter der „Gazette musicale“, in welcher er gleichfalls auch für dieses sein besonderes Streben eintrat, wirkte Mainzer noch mit Erfolg durch die Abfassung verschiedener Elementar-Gesangschulen — 1835 veröffentlichte er eine „Méthode de chant pour les enfants“ — für Ausbreitung und Ausbildung des Volksgesangs in Frankreich.

Das sich in Paris von allen Seiten geltend machende und von der allgemeinen Stimmung vielfach begünstigte Streben nach einer Uebertragung der dem Deutschen angebornen Sangesfreudigkeit dürfte auch mit dazu beigetragen haben, den von jenseits des Rheins gekommenen »*Volkssängern*« (steirischen, schweizer Vokalquartetten u. s. w.), welche einen Theil der leichtesten Gattung vokaler Kunstgenüsse der Hauptstadt bildeten, die Beachtung zuzuwenden, welche diese flüchtigen Zugvögel mitunter selbst von ernsten Musikern fanden.

Auch die grossen Sympathien, welche Schuberts Lieder, besonders durch die von wirklichem Verständniss getragene Wiedergabe *Ad. Nourrits*, seit einigen Jahren errangen und die damals bereits durch *Liszts* epochemachend wirkende Klavierübertragungen erhöht worden, weisen auf den sich in solcher Theilnahme geltend machenden Zug der Zeit.

Einer alles überfluthenden Beliebtheit aber erfreute sich die eigentlich national französische Form des Liedes, die *Romanze*. „l'élégie chantée“, wie sie Laharpe nennt, welche, zu allen Zeiten beliebt und

gepflegt, schon unter der Restauration einen neuen Aufschwung genommen hatte.

Neben damals bereits berühmten und seither meist unausgesetzt thätigen Komponisten auf diesem Gebiete, welche ihre Erzeugnisse dieser Art zum Theil nach Hunderten zählten, wie *Amédée de Beauplan*, *Ed. Bruguière*, *Pauline Duchambge*, *Alb. Grisar*, *Labarre*, *Francesco Masini*, *A. L. Niedermeyer*, *Loisa Puget*, *Ch. Fr. Plantade*, *Romagnesi* u. a., waren neue getreten, deren Zahl sich täglich vermehrte, ohne dass dadurch der Markt für diese Produkte verschlechtert worden wäre. Hatte sich doch der Anklang, welchen die Romanze noch immer im grossen Publikum fand, gleich dem Klavierspiel, zu einer wirklichen Modekrankheit entwickelt. „Que de coeurs sans emploi, si l'on supprimait demain les pianos et les romances!“ konnte A. Paul mit Recht behaupten.

Vom Standpunkt der Kunst betrachtet, mussten diese Zustände umso weniger erspriesslich erscheinen, als die Mittelmässigkeit dadurch in breiten Zügen die sonst vergeblich gesuchte Gelegenheit fand, mindestens genannt, ja vielleicht über Nacht berühmt zu werden. Es bedurfte hierfür nur des glücklichen Wurfs eines dem augenblicklichen Geschmack besonders entsprechenden Textes oder mitunter auch nur eines packenden Titels, sowie des Vortrags der Romanze durch einen Modesänger der Salons, um eine oft an sich unbedeutende Komposition gesucht und den Namen ihres Urhebers allen Lippen geläufig zu machen.

Wie stark einseitige Richtungen überhaupt, wirkte die Modeherrschaft der Romanze auf die bessere und ernstere Tonkunst vielfach geradezu verderblich. Selbst der höher strebende Musiker sah sich, um des Unterhaltes willen, gezwungen, den gebieterisch auftretenden Forderungen in dieser Richtung grössere oder geringere Zugeständnisse zu machen. Denn während sich für ernste Musik angehender oder in Paris nicht gekannter Tondichter daselbst kaum ein Verleger fand, wurden für *eine* Romanze eines auf diesem Gebiete beliebten Komponisten gern bis zu 500 Francs, für eine Sammlung von sechs bis zu 6000 Francs bezahlt.

Ein anderer Umstand, welcher verlockende Veranlassung wurde, diese Musikgattung zu pflegen, war für die jüngern Tondichter der, dass der Schritt von dem in den Salons anerkannten Romanzenkomponisten zum Schöpfer komischer Opern seit Boieldieus Vorgang kein ungewöhnlicher geworden war. Hatte doch ebenfalls eine Romanze in des letztern Oper „Ma tante Aurore" den Verfasser aus dem höchsten Missfallen des Publikums plötzlich in den ungetheilten Beifall desselben gehoben und ihm damit den Weg geebnet, auf welchem er in „Johann von Paris" und der „Weissen Frau" Apotheosen dieser urfranzösischen Liedform schuf. Viele Talente wandten sich daher im Hinblick auf jenes damals am heissesten angestrebte Ziel mit Vorliebe einer Musikgattung zu, welche neben leichterrungenem Beifall der Menge auch diese Aussicht in die Nähe rückte. Zu den meistgenannten Romanzenkomponisten jener Tage zählten,

neben den früher erwähnten, noch *Hipp. Monpou*, *Aug. Panseron*, *L. Clapisson*, *H. Nap. Reber* u. a.

Ein erfreuliches Zeichen der Zeit auf musikalischem Gebiete war dagegen das sich kundgebende Bestreben, durch wohlfeile Ausgaben auch gediegene Tonwerke in weiten Kreisen zu verbreiten. Hierfür hatte die »*Société pour la publication à bon marché de musique classique et moderne*« im Januar 1835 mit der Veröffentlichung der Kammermusikwerke Haydns, Mozarts und Beethovens zu dem überaus billigen Preise von 5 Centimes für die Seite ihre Thätigkeit würdig begonnen.

Der vielfach hervortretende Zug nach gemeinfasslicher Vermittlung musikalischer Kenntnisse machte sich auch auf dem Felde der *Theorie der Tonkunst* geltend. Die im Jahre 1835 erschienenen Lehrbücher: „La musique mise à la portée de tout le monde“ von *F. J. Fétis*, „L'harmonie rendue facile“ von *Alexis de Garaudé*, einem Schüler Reichas, die „Méthodes élémentaires de musique (Chant et piano)“ von *Franz Stöpel*, dem eifrigen, seit 1829 in Paris ansässigen Verbreiter des Logierschen Unterrichtssystems, u. a. waren hierfür Belege, denen gegenüber allerdings der gleichfalls im Jahre 1835 durch Halévy veröffentlichte „Cours de contrepoint et de fugue“ *Cherubinis* den streng klassischen Standpunkt seines gelehrten Urhebers einnahm.

Ein epochemachendes Werk in der Musikliteratur erschien im mehrgenannten Jahre in seinen ersten Lieferungen: die „Biographie universelle des Musiciens“ von *F. J. Fétis*, welcher, obgleich seit

1833 in Brüssel wirkend, doch zeitweise in Paris weilte, wo er, wie auch im Jahre 1835, im „Théâtre-Italien“ „historische Konzerte“ veranstaltete.

Die von diesem besonders auf dem Gebiete der Geschichte, Theorie und Philosophie der Tonkunst mit ausserordentlichem Fleisse und ebensolcher Leistungsfähigkeit überaus verdienstvoll thätigen Musiker 1827 gegründete „Revue musicale“ war im Jahre 1835 mit der ein Jahr zuvor durch den Verleger *M. Schlesinger* ins Leben getretenen »*Gazette musicale de Paris*« verschmolzen worden. Letztere bildete den literarischen Mittelpunkt für alles bessere musikalische Kunststreben in Paris. Ihre Mitarbeiter vertraten, wie die Namen *Ad. Adam*, *Berton*, *Berlioz*, *Castil-Blaze*, *Fétis*, *Halévy*, *Liszt*, *Lesueur*, *Jos. Mainzer*, *Ed. Monnais*, *Jos. d'Ortigue*, *Fr. Stöpel* u. a. darthun, die besten Kräfte, welche die Hauptstadt hierfür besass, denen sich auswärtige Musikschriftsteller von Ruf, wie A. B. Marx in Berlin, Ignaz Seyfried in Wien, anreihten. Das Blatt, welches in vielseitiger Weise den musikalischen Erscheinungen der Zeit die lebhafteste und oft förderndste Aufmerksamkeit zuwandte, huldigte fortschrittlichen Anschauungen und erwarb sich besonders auch um die Verbreitung und Würdigung deutscher Musik in Frankreich wesentliche Verdienste. Die musikalische Kritik, welche in den grossen politischen Tagesblättern von Paris mit wenigen Ausnahmen eine höchst oberflächliche war, fand in dieser Zeitung eine ernste, gediegene Vertretung.

Während die „Gazette musicale“ die Interessen der Tonkunst im höhern Sinne vertrat, dienten an-

5*

dere musikalische Blätter der Hauptstadt vorherrschend der Unterhaltung. Eines der verbreitetsten dieser letztern, der im Jahre 1834 gegründete »*Ménestrel*«, hatte sich, wie er selbst betonte, das „Verdienst" erworben, zuerst ständige Musikbeilagen und zwar ausschliesslich Romanzen, gebracht zu haben, die an dieser Stelle bei der verhältnissmässigen Billigkeit des Blattes weitgehende Verbreitung fanden. Das Verzeichniss der Mitarbeiter des „Ménestrel" war dadurch zugleich das der beliebtesten Romanzenkomponisten.

Das Bestreben, nach jeder Richtung Neues zu finden und zu schaffen, hatte auf tonkünstlerischem Gebiete in der „musikalischen Zeichensprache" *J. F. Sudres*, des „Grammairien de l'acoustique" bemerkenswerthesten Ausdruck gefunden. Nachdem Sudre im Frühjahr 1835 neuerdings in öffentlichen Vorträgen für seine bereits sieben Jahre zuvor von der Akademie approbirte „Telephonie" in Paris gewirkt hatte, ohne das angestrebte Ziel, seine Erfindung vom Staate erworben und auf dem Gebiete des Heer- und Seewesens verwandt zu sehen, ging er in derselben Absicht nach England, ohne jedoch dort glücklicher zu sein.

In dieser Epoche einer allseitigen geistigen Bewegung, deren stürmischer Schritt sich erst verlangsamte, als der ideale wie der reale Stoff nahezu erschöpft waren, in welcher der Einzelne in seinem Streben überwiegend nur von der Selbstsucht gegebene Gesetze anerkannte und die Gesammtheit in

Schranken- und Masslosigkeit Bedeutung und Grösse sah, wusste *Johann Georg Kastner*, weder erstern Grundsätzen folgend, noch letztern Anschauungen entsprechend, ohne wesentliche andere als seiner Begabung und seiner Willenskraft entspringende Hülfsmittel, nach kurzem Aufenthalt in Paris, durch für Frankreich neues Wirken auf dem im Tonleben der Zeit wichtigsten Gebiete, festen Fuss zu fassen.

Damit betrat der junge unbekannte Elsässer zugleich besonnen und ernst die erste Stufe seiner in die Fortentwicklung der französischen Tonkunst fördernd eingreifenden reichen Thätigkeit, welche, wenn auch später die Begünstigung äusserer Verhältnisse ihre Fruchtbarkeit erhöhte, doch ebenso aus eigenartiger bedeutender Veranlagung fortarbeitete, wie sie derselben entsprungen war.

ERSTER
ABSCHNITT

I.

Kastners Reise nach Paris. Empfindungen während derselben und bei der Ankunft. Nächste wesentliche Förderung seiner Absichten durch einen Pariser Kleinbürger. Einrichtung einer Wohnung. Vorgehen bei der Abgabe der Strassburger Empfehlungsbriefe. Eindrücke während der ersten Zeit. Anfang der Unterrichtsthätigkeit. Gründung eines Musikvereins. Zutritt Kastners in einige musikalische Salons der Hauptstadt.

Ohne die Ueberschwänglichkeit der meisten Provinzbewohner zu theilen, denen im Elsass, wie in andern Landestheilen, die Haupt- und Weltstadt Paris der Ort für märchenhaft rasches und leichtes Emporsteigen und Geltendmachen der Fähigkeiten schien, erblickte doch auch Kastner in derselben den grossartigen, glänzenden Wahlplatz zur Uebung aller bessern Kräfte. Was er in seiner Kunst zu hören, was zu lernen und — sein Selbstvertrauen flüsterte es ihm zu — auch zu leisten Gelegenheit haben würde, beschäftigte daher zu Anfang der Reise seine Phantasie in vorherrschend angenehmer Weise, je weiter er der Stätte seines vergangenen Lebens entrückt wurde.

Doch dürfte kaum Etwas mehr geeignet gewesen sein, rosige Träume bald in graue Zweifel zu wandeln, als eine mehrtägige Eilwagenfahrt jener Zeit. Je mehr sich daher der junge Reisende seinem Ziele näherte, um so verdichtender senkte sich wachsende Trübung vor jenen Glanz desselben. Das Stossen und Rütteln des unausgesetzt forteilenden Fuhrwerks, welches das krankhafte Pochen seines Herzens ungestüm schmerzvoll erhöhte, scheuchte den Schlaf in den endlos scheinenden Herbstnächten. Indem er unaufhaltsam durch die Dunkelheit dahinrollte, vorbei an Hütten und Häusern, der Heimat friedlich Schlummernder, während der Raum, welcher ihn von der seinigen trennte, immer grösser wurde, wollten Kastner, wie er sich noch in spätern Jahren erinnerte, die vier oder sechs die schwerfällige Wagenarche in schnellem Laufe fortbewegenden Pferde nicht selten einem gespenstigen Fatum gleich erscheinen, dessen Walten er willenlos dahingegeben sei. Allerhand Bilder von verfehltem Künstlerleben stiegen dann vor ihm auf, die erst der helle Tag verscheuchte, um dringenderer Erwartung auf das Städtewunder Paris Platz zu machen.

Und immer wollte sie noch nicht erscheinen, trotzdem die festgesetzte Reisedauer zu Ende ging, die herrliche Stadt der Paläste, in welcher, der landläufigen Vorstellung des Provinzlers gemäss, Leben und Lust von den Dächern strömten. Dagegen reihten sich allmälig immer dichter zu beiden Seiten des Weges theils verfallene, fast dorfartige, theils hohe, anscheinend in den Wolken des schweren

grauen Nebelhimmels verschwindende, alle aber gleichmässig unsauber und unfreundlich aussehende Häuser aneinander und wurden zu Strassen, die an Dürftigkeit, Schmutz und Oede denen der elendesten Viertel Strassburgs Nichts nachgaben. Wo aber blieb Paris? Die Reisegefährten Georgs beantworteten diese halb ahnend angstvoll ausgesprochene Frage mit dem lächelnd gegebenen Bedeuten, dass sich der Wagen schon eine Weile in der Hauptstadt befinde.

Der Eindruck dieser Eröffnung auf Kastner war ein nahezu niederschmetternder. Die Verbindung der damit empfangenen Enttäuschung mit seinen Zukunftshoffnungen lag nahe genug. Indessen mehrte sich allmälig der Verkehr. Ein dumpfes Brausen, gleich dem des Meeres, welches näher und näher kam, hatte für den Ankömmling, den die schlechte Luft in den engen Strassen, die Ablagerungsplätze alles denkbaren Unrathes zu sein schienen, ohnehin bedrückte, etwas überaus Unheimliches.

Dazu lag die Wohnung, in welcher Kastner bis zur Ermöglichung eigner Einrichtung bei einem ihm befreundeten ehemaligen Mitschüler im Gymnasium, Karl Eduard Wüst, der in der Hauptstadt eine Stelle in einem Geschäftshause bekleidete, verbleiben sollte, in einer der düstersten und übelriechendsten Gassen des damaligen Paris, der Rue-des-petites-écuries. Gebäude und Zimmer stimmten mit dem Charakter der Strasse vollständig überein. Das einfache Haus seiner Eltern, dem Mutter und Schwester, durch den Aufwand natürlichen Geschmacks und peinlicher Sau-

berkeit, Anmuth und Gemüthlichkeit zu verleihen wussten, schaute in der Erinnerung Georgs inmitten dieser traurigen Umgebung mit erhöhtem Reize aus der alten theuern Vaterstadt wie eine glückselige Insel herüber.

Indessen warf seine elastische, nichts weniger als sentimental kopfhängerische Natur bald alle Vergleiche, den Druck der Bangigkeit und Ungewissheit über das Kommende bei Seite. Es galt nun einen ehrlichen Kampf um die Zukunft. Unverzagt und freudig, wie er ihn aufgesucht, wollte er ihn durchführen. Ernst und muthig überschaute er seine Lage und fasste die nächsten Nothwendigkeiten derselben ins Auge. Die ihm von seiner Vaterstadt gewährte Unterstützung ausschliesslich für seine künstlerische Fortbildung zu verwenden, war ihm Ehren- und Gewissenssache; seinen Lebensunterhalt musste er, wie in Strassburg, durch Unterrichtgeben zu verdienen suchen. Bis aber er, der gänzlich Unbekannte, in Paris Schüler gefunden, war eine genaue und praktische Eintheilung der Mittel, welche ihm seine vorsorglichen Ersparnisse der letzten Jahre boten, doppelt nöthig. Auch die von mütterlicher Liebe mitgegebenen heimatlichen Mundvorräthe bildeten hierbei für die nächste Zeit nicht unwichtige, streng zu Rathe zu haltende Faktoren.

Mit Hülfe seines Freundes Wüst und der ihm durch denselben, wie durch Strassburger Empfehlungen, vermittelten Anknüpfungen sollten sich die Verhältnisse Kastners schneller ordnen als er gehofft hatte.

Wüst führte ihn gleich am Tage nach seiner Ankunft in die Familie des ehemaligen Tapeziers *Senectaire* ein, welcher sich dem Neuangekommenen wesentlich nützlich erwies. Seit einiger Zeit vom Geschäfte zurückgezogen und von bescheidenen Renten lebend, gehörte er zu jenen typischen Erscheinungen der Hauptstadt, welche die Julirevolution ans Licht gezogen und zu grösserer Geltung gebracht hatte: den in bescheidenem Grade gebildeten, mehr noch strebsamen, lebenslustigen und gutherzigen Pariser Kleinbürgern. Durch seine frühere Geschäftsthätigkeit mit der Oertlichkeit, den Gebräuchen und Gewohnheiten, wie dem Leben und Treiben der Bewohner der Weltstadt vertraut, besass Senectaire zugleich eine für den in Paris das Feld künftiger Thätigkeit suchenden Ankömmling besonders schätzenswerthe reiche Erfahrung in geschickter Benutzung aller sich bietenden Vortheile sowohl wie Vermeidung Dessen, was rascherm Fortkommen hinderlich werden konnte. Natürliches, freundliches Wohlwollen verband sich bei dem noch in rüstigem Alter stehenden Manne zum Nutzen aller in seine Nähe kommenden Kunstjünger einer halb wirklichem Geschmack, halb einer gewissen Eitelkeit entspringenden Vorliebe für Dichtkunst und Musik. So viel irgend in seinen Kräften stand, bemühte er sich, denjenigen unter den Hunderten dem Ozean des Pariser Kunstlebens das Schiff ihres Talents anvertrauender junger Leute, behülflich zu sein, welche ihm von urtheilsfähiger Seite sowohl bezüglich des Charakters wie der Begabung als vertrauenswürdig be-

zeichnet worden waren. In solchem Falle entfaltete er die umfassendste väterliche Fürsorge für die zweckmässigste Einrichtung ihres materiellen Lebens, wie für Mittel und Wege, den jungen Literaten und Künstlern nützliche Bekanntschaften zu vermitteln. Dies Alles geschah mit ebenso viel biederer Herzlichkeit, wie verbindlicher Höflichkeit, welche die grössten und schwerwiegendsten geleisteten Dienste nie zur Handhabe unbequemer Bevormundung oder gar vorwitzigen Eindringens in die Verhältnisse des Betreffenden, soweit dieser sie nicht selbst zu enthüllen für angezeigt hielt, benutzt hätten. Nicht selten fanden damals Künstler und Schriftsteller, die Paris aufsuchten, daselbst aus dem Stande, welchem Senectaire angehörte, ähnliche gutherzige, bescheidene Gönner, die oft wirksamer als hochgestellte Empfänger von Empfehlungsschreiben ihre Schützlinge in das richtige Fahrwasser zu lenken wussten, unerschöpflich mit Rath und That bei der Hand waren, dem Glücklichen zurückhaltend in der Entfernung folgten, dem vom Geschick oder dem eignen Unverstand Misshandelten sofort hülfreich und geduldig zur Seite standen und in dieser Weise manch tüchtige Kraft zur Entfaltung brachten, der Morgue manches Opfer entzogen.

Auch Kastner fand in seinem neuen Bekannten einen vortrefflichen, seltenen Freund, der ihm mit eben soviel Zartheit wie Ausdauer beistand und als eine der ausgiebigsten Unterstützungen der ersten Zeit seiner Anwesenheit in Paris zu betrachten ist. Auch dessen Frau erwies sich ihm durch mütterliche Sorge um seine Gesundheit, deren Erhaltung jetzt

für ihn doppelt wichtig war, sehr nützlich. Kastner bewahrte Beiden durch sein ganzes Leben herzliche und thätige Dankbarkeit.

Eine nächste Sorge für ihn war die Einrichtung einer eignen anständigen *Wohnung*, in welcher er seine Schüler empfangen könne. Er fand eine solche, unweit von seinem ersten Absteigequartier, gleichfalls im Faubourg-Poissonnière, in dessen ältester Strasse, der *rue Bergère*, *Nummer* 22. Zugleich kam er dadurch in nächste Nachbarschaft der daselbst in engen, winkligen Räumen angelegten Pflanzstätte des französischen Musiklebens, des Pariser Konservatoriums. Mit Hülfe Senectaires gelang es Kastner, sich ohne allzu grossen Kostenaufwand zweckentsprechend einzurichten. Die Lage der Wohnung war eine für seine Absichten sehr vortheilhafte. Damals schon war das Faubourg-Poissonnière, ähnlich der Chaussée-d'Antin, das vorzugsweise von der wohlhabendern Bürgerklasse, aus deren Kreisen er zunächst Schüler zu finden erwarten durfte, bewohnte Viertel. Zugleich aber rückte das Konservatorium die Wohnungen jener musikalischen Grössen der Hauptstadt, auf deren Unterweisung und Förderung Kastner besonders hoffte, in bequeme Nähe.

In richtiger Erkenntniss, dass Zeitvergeudung in der Grossstadt für den Pfadfinder auf dem unbekannten Boden seines künftigen Wirkens ebenso sehr zu vermeiden sei wie Geldverschwendung, entwarf Kastner sodann, ehe er zur *Abgabe* seiner *Empfehlungsbriefe* schritt, auf Grund von Senectaires Kenntniss der Pariser künstlerischen Verhältnisse und durch

denselben eingezogener Erkundigungen, eine Aufstellung der geeignetsten Stunden und passendsten Orte, wann und wo er die Personen am sichersten anzutreffen hoffen durfte, deren Interesse er für sein Fortkommen zu gewinnen trachten musste. Auch Bemerkungen über ihre Eigenthümlichkeiten und ihre Verbindungen unter einander wurden in diesen Feldzugsplan aufgenommen. Einen grossen Theil seiner provinziellen Hoffnungen, welche ihn in der Heimat in jedem Empfehlungsbriefe einen wirksamen Talisman hatten erblicken lassen, musste er dabei allerdings aufgeben. Denn sein erfahrener Rathgeber erklärte ihm an der Hand zahlreicher Beispiele von vornherein unumwunden, wie er nur auf die allergeringste Zahl derartiger Einführungen rechnen dürfe und sich glücklich preisen müsse, bei der ersten Anfrage geradezu abgewiesen, anstatt aufs Unbestimmte vertröstet und damit zum ruhelosen Laufe des zu ewig unerfüllter Hoffnung Verdammten verurtheilt zu werden.

Kastner lieh diesen Eröffnungen ein aufmerksames Ohr und suchte daraus für sein Vorgehen Vortheil zu ziehen. Die geschickte und besonnene Benutzung seiner von Strassburg mitgebrachten Empfehlungen setzte ihn bald in den Stand, eines Theils derselben nicht zu bedürfen. Leistungsfähigkeit und Gewissenhaftigkeit bei schnellem und sicherm Eingreifen im gegebenen Augenblick unterstützten ihn dabei wesentlich, und sein ruhiges, zielbewusstes Verfahren in dieser ersten Zeit seines Pariser Aufenthaltes ist bezeichnend für Kastners ganzes Wesen.

Allerdings erlag andererseits auch er in den seiner Ankunft folgenden Wochen dem verwirrenden Eindruck der Weltstadt. Ein Gefühl unsäglicher Einsamkeit und des Verlassenseins in diesem stürmisch bewegten Meere sich tausendfach kreuzender Interessen, in welchem der Einzelne sich selbst nur zu leicht wie ein verlorenes Atom erscheint, überkam ihn oft, Herz und Sinn heimwärts richtend. Wohl fühlte er dabei jenen eigenthümlich anregenden Einfluss, den die Luft von Paris auf seine Bewohner übt, mit dem sie dieselben schneller, als dies in irgend einer andern Stadt der Fall, durch Zeit und Leben jagt. Vor der Hand aber empfand Kastner den Umbildungsprozess, in welchem sein ruhigeres und schwereres alemannisches Blut zu flüchtigerm und flüssigerm Umlauf gezwungen werden sollte und musste, wollte er den begonnenen Wettlauf nach vorgesetzten Zielen mit Aussicht auf Erfolg weiterführen, halb und halb wie eine Krankheit.

Dabei gab es für seine rege Beobachtungsgabe so viel Merkwürdiges, für seinen lebendig thatkräftigen Sinn so mannigfache Anregung. Freilich reichte das Paris von 1835 auch in seinem äussern Aussehen nicht entfernt an das seitdem so wesentlich umgestaltete der Gegenwart. In den meisten Stadttheilen gab es damals noch Viertel, wie das, in welchem Kastner wohnte, in denen vielstöckige, schmutzige Häuser, enge, in der Mitte ihrer ganzen Länge nach vom Rinnstein durchschnittene Strassen dem alten Namen Lutetias Ehre machten. Selbst in den bessern derselben war der Vorübergehende

am hellen Tage vor fragwürdigen Douchen aus den Fenstern nicht sicher, während ihn die ambulanten Matratzenreinigerinnen, welche, gleich hundert andern ähnliches Kleingewerb Treibenden, durch naivste Ausübung ihres Handwerks vor den Häusern die Wege versperrten, in mitunter unangenehm belebte Staubwolken hüllten und Höfe und Treppen den Gebrauch des Riechfläschchens überaus nöthig machten. Doch lag selbst über diesen so manche heimatlich Strassburgische Erinnerungen weckenden Schattenseiten besonders an den schönen Herbsttagen, welche dem regnerischen von Kastners Ankunft folgten, jener ganz eigenartige Glanz von Frische und Fröhlichkeit, welcher Paris in jedem Sonnenblick wie zum Feste geschmückt erscheinen lässt und der sich an den Wunderstätten fieberisch pulsirenden Lebens seiner Hauptverkehrsadern und Schönheitspunkte allerdings auch damals schon für den jungen Elsässer zu märchenhafter Wirkung steigerte. Sein musikalisches Empfinden empfing dabei ungleich tiefere Eindrücke als das Auge. Auch in diesem neuen Leben bildete dasselbe seinen Führer, festigte in ihm unmerklich Wahrgenommenes und sonderte das für ihn Nothwendige vom Nebensächlichen in der ihn umgebenden Welt.

Die Bekanntschaft mit einem dem Senectaireschen ähnlichen, einige Bildungsstufen höher stehenden Pariser Bürgerhause, dem des Weinhändlers Tufferau, brachte Kastner in der Hauptstadt die *erste Schülerin*. Die Tochter des erstern, Zélie Tufferau, eine talentvolle, bei Kalkbrenner gebildete

Klavierspielerin, welche schon mit kleinen Kompositionen an die Oeffentlichkeit getreten war, suchte bei dem jungen elsässischen Lehrer Unterweisung in der höhern Tonsetzkunst. Der häufige Verkehr in dem Hause ihres Vaters, in welchem viel musiziert wurde, vermittelte Kastner die Berührung mit Tonkünstlern und Musikliebhabern, durch deren Empfehlungen sich bald mehr dem Gesellschaftskreise dieser seiner ersten hülfreichen Pariser Freunde angehörige Schüler in der bescheidenen Wohnung der rue Bergère einfanden. In verhältnissmässig kurzer Zeit hatte er schon eine ganz ansehnliche Zahl von Unterrichtsstunden in Harmonie- und Kompositionslehre, Gesang, Klavierspiel und verschiedenen andern Instrumenten zu ertheilen, ein in Anbetracht der ungeheuern Masse von mehr oder minder bekannten Lehrern umso rühmlicheres Zeugniss für seine besondern Fähigkeiten auf pädagogischem Gebiete.

Zugleich sammelten sich Strassburger und andere elsässische Freunde aus der Jugendzeit, deren mehrere schon vor ihm nach Paris gekommen, andere ihm bald dahin gefolgt waren, um ihn und zogen ihre musikliebenden Bekannten nach. Die Tonkunst schlang ein einigendes Band um diesen Kreis. Die jungen sangesfreudigen Landsleute Georgs, von denen einige schon dem von ihm in der Vaterstadt gestifteten und geleiteten Orchesterverein „Euterpe" angehört hatten, stimmten freudig dessen Vorschlag bei, auch fern von der Heimat eine ähnliche *Musikgesellschaft* zu bilden. Pariser Freunde, Bekannte und Schüler Kastners schlossen sich umso

6*

lieber an, da sein organisatorisches und Dirigententalent in der Hauptstadt schon hier und da Gelegenheit zu erfolgreicher Bethätigung gefunden hatte.

Auf diese Weise bildete sich unter Kastners Vorsitz und Leitung schon am 13. Januar 1836 ein Musikverein, der gleichfalls den Namen »*Euterpe*« annahm und sich die Erzielung guter vokaler wie auch instrumentaler Gesammtaufführungen bei wöchentlich einmaligen, streng einzuhaltenden Zusammenkünften zur Aufgabe stellte. Die geldlichen Beiträge der Mitglieder hatten zugleich die Bestimmung, den Druck von Kompositionen derselben zu ermöglichen. Zu den Gründern der Gesellschaft zählten, ausser elsässischen Genossen, noch der Kastner befreundete Historienmaler Aug. van den Berg, welcher zugleich ein vortrefflicher Violinspieler war, und der Musikschriftsteller E. Viel.

Trotzdem der ernste Wille und das Geschick des Leiters namentlich durch die Mitgründer eine wesentliche Unterstützung fand, konnte das Unternehmen keinen rechten Boden gewinnen. Kastner schreibt die wenig gedeihliche Entwicklung derartiger Vereine in Paris zur damaligen Zeit in seiner geschichtlichen Abhandlung über den Männergesang") sowohl der Unmöglichkeit zu, im Wirbel der Geschäfte und Vergnügungen vollzählige regelmässige Zusammenkünfte der freiwilligen Theilnehmer zu erzielen, wie dem Mangel an eigentlichem Sinn und rechter Befähigung für die vor fünfzig Jahren in Paris noch ziemlich neue Musikgattung des auch von der „Euterpe" be-

sonders ins Auge gefassten Männerchorgesangs. Gesangvereine überhaupt konnten nur dann auf allgemeinere Theilnahme rechnen, wenn sie, wie eine schon um die Mitte der Zwanzigerjahre von Franz Stockhausen (Vater) in Paris ins Leben gerufene „Académie de chant ou école de musique classique", Chorons Gesangschule u. a., in erster Reihe klassische, insbesondere Kirchenmusik pflegten. Das weltliche Chorlied hatte zu jener Zeit kaum erst in den „Orphéons" der Arbeiterkreise einen gewissen Anklang gefunden.

Für die höhern Schichten der Gesellschaft bildeten das Theater, in beschränktem Grade der Konzertsaal, vor Allem aber die *Salons* der vornehmen Welt die Pflegestätte des Gesangs wie der Tonkunst überhaupt. Für das Vorankommen eines jungen musikalischen Talents war es namentlich unerlässlich, in letztern festen Fuss zu fassen. Zunächst öffneten sie sich natürlich den ausübenden Künstlern und Kastner hatte grosse Ursache, das Geschick zu preisen, das ihm, trotzdem er virtuose Fertigkeit auf keinem Instrumente besass, schon in den ersten Monaten seines Aufenthaltes in Paris einige derselben erschloss, die sich durch ernstes musikalisches Streben auszeichneten. Besonders waren es die Salons der Herzogin von Rozan, einer begabten, künstlerisch gebildeten Schülerin Liszts, und der Marquise von Lauriston, deren Kinder Kastner im Klavierspiel und Gesang unterrichtete, welche er häufig und gern gesehen besuchte. Sein praktisches Vorgehen bei der Anordnung musikalischer Aufführungen, die ruhige, an-

genehme Weise, mit welcher er bei der Einstudierung von Tonwerken schwierige Köpfe und Willen verwöhnter Kunstliebhaber für die Unterordnung unter musikalische Gesetze zu gewinnen wusste, machten seine Mitwirkung bei solchen Gelegenheiten ebenso gesucht, wie seine hübsche Tenorstimme und sein Musikverein „Euterpe“, welcher bei den Konzerten im Salon Rozan öfter mitwirkte.

Schneller wie eine Unzahl anderer junger Musiker, welche in Paris ihr Glück suchten, war es auf solche Art Kastner gelungen, mit seiner künstlerischen Thätigkeit in verschiedenen Gesellschaftsschichten Wurzeln zu schlagen, welche ihm erwerbende Nahrungskanäle zu werden versprachen und diese Aussicht ausreichend erfüllen sollten.

ZWEITER ABSCHNITT

II.

Einführung Kastners in die Pariser Tonkünstlerwelt. Unterricht bei Berton. Vertrauter Verkehr in dessen Hause. Anknüpfungen in demselben für tondichterische und musikschriftstellerische Bethätigung. Aufsuchen Reichas. Unterweisung durch denselben und freundschaftlicher Umgang mit ihm. Reichas Aufforderung, das von Kastner gesammelte Material zu einer Instrumentationslehre zu verarbeiten.

icht minder rasch gelang es Kastner, sich in der unterrichtenden und ausübenden Künstlerwelt der Hauptstadt einzuführen.

Seine erste Sorge hatte sich gleich nach seiner Einrichtung in Paris auf die Gewinnung eines Lehrers auf dem Gebiete der höhern Komposition gerichtet. Selbstverständlich war es zunächst Anton Reicha, auf welchen sich seine Blicke wandten. Doch besass er für denselben auch nicht die geringste Empfehlung, erfuhr aber andererseits von mehreren Seiten, dass der betagte, mit Unterricht überhäufte Meister nicht leicht zugänglich sei. In dieser Verlegenheit erboten sich zwei Halblandsleute, der Komponist *Jakob Strunz*, ein geborner Baier, und der aus Mannheim gebürtige Klarinettvirtuose *Friedrich Berr*, ein ehemaliger Schüler

Reichas, damals Professor am Konservatorium, die Kastner bald nach seiner Ankunft in der Hauptstadt kennen gelernt hatte, ihn bei dem gefeierten Lehrer persönlich einzuführen. Zur Qual Kastners zog sich jedoch die Erfüllung dieses Versprechens von Woche zu Woche hinaus.

Aeusserst wirksam und mittelbar für seine Zukunft von Bedeutung erwies sich inzwischen eine Empfehlung Kastners durch den Gesanglehrer und Tenoristen der Strassburger Bühne Lange-Chiarini an *Adolphe Nourrit*, dessen Schüler derselbe gewesen war. Der als Mensch wie als Künstler gleich hoch stehende Pariser Sänger empfing den jungen Elsässer in entgegenkommendster Weise. Er liess sich von ihm einige selbstkomponirte Lieder desselben vortragen, welche Nourrit, der sich auch mit deutscher Musik beschäftigt hatte, namentlich Schubert sehr liebte und in Paris mit Erfolg zur Geltung brachte, gefielen und ihm für den jungen Tondichter aufrichtigen Antheil einflössten. Er empfahl denselben in seinem Freundes- und Bekanntenkreise aufs wärmste. „M. Kastner, jeune compositeur allemand, désire te soumettre quelques-unes de ses compositions. N'étant connu de toi, il n'a pas osé se présenter sans une lettre d'introduction et je me suis empressé de la lui donner, quoiqu'il n'en eût pas besoin pour être sûr d'être bien accueilli", schrieb er u. a. in dieser Hinsicht in einem Briefe an Alexis Dupont, welchen Kastner übrigens, wie so manche Empfehung, zu benutzen nicht mehr nöthig hatte. Am folgewichtigsten wurde demselben Nourrits Einfüh-

rung bei *Auguste Panseron*, Professor des Gesangs am Konservatorium. Auch dieser gewann Kastner bald in gleichem Grade persönlich lieb, wie er seine künstlerische Veranlagung und den wahrhaften Ernst seines Strebens hochschätzen lernte. Daher bemühte er sich in jeder Weise und mit glücklichem Erfolge, demselben in einflussreichen Familien Unterrichtsstunden zu verschaffen. Den grössten Dienst aber erwies er ihm durch die Einführung bei Berton.

Einst fruchtbarer und hochgefeierter Opernkomponist, Altmeister des Konservatoriums, welchem er schon unter der Konventsregierung bei Neugestaltung des Instituts durch B. Sarrette als angesehene Stütze desselben angehört hatte und an dem er bis zu seinem im Jahre 1844 erfolgten Tode als Professor der Komposition und einflussreiches Mitglied der Prüfungskommission thätig blieb, besass *Henri Montan Berton* zugleich im „Institut de France" eine sehr massgebende Stimme und durch seine zahlreichen Schüler, zu denen im Laufe der Jahrzehnte die Mehrzahl der bedeutendern französischen Musiker gehörten, in den weitesten Kreisen dieser letztern werthvolle Verbindungen. Diese Umstände an sich schon machten seine Gunst und sein Interesse zu einer der gesuchtesten Hülfsquellen für werdende Kunstjünger. Dabei gaben die Sicherheit seines Urtheils, sein umfassendes Wissen auf dem Gebiete der klassischen Tonkunst und vor Allem seine sowohl unter seinem Meister Sacchini gewonnene wie auf eigner Fühlung seines ausgesprochen französischen Talents beruhenden hervorragenden musikalisch-dra-

matischen Kenntnisse und Erfahrungen seinem Unterricht noch immer eine nicht zu unterschätzende Bedeutung, wie weit auch sein Schaffen und seine Anschauungen hinter denen der Zeit zurückstanden.

Letzter Vertreter der in den Grenzen naiv pedantischer Klassizität durch zierliche, liebenswürdige Empfindsamkeit und einschmeichelnde Lieblichkeit ausgezeichneten Opernschule, welche unter Einwirkung der Italiener sich in Paris national ausgebildet und in deren Richtung besonders Grétry jene Gattung dramatischer Musik angelegt hatte, in der die Franzosen eine durchaus originale Bedeutung erlangten, die der Opéra-comique, entsprach das Naturell Bertons vollauf der Besonderheit seiner Begabung. Ein Gemisch von gutmüthiger Herzlichkeit, heiterer Lebensfrische unter fast kindlich schüchterner Aussenseite, sprudelndem, feingeistigem, etwas kaustischem Witz bei wohlwollender Hülfsbereitschaft, Ernst des künstlerischen Wollens und praktischem Verständniss für die geeignetsten Wege zum Vorankommen strebsamer Talente, neben vollständiger, harmloser Gleichgültigkeit und Unbefangenheit gegenüber den eignen äussern Daseinsbedingungen, war er ein liebenswerthes, von einem ausgedehnten Kreise hochgeschätztes Original, unter dessen Bildniss ein Freund mit Recht die Verse setzen konnte:

Sans vanité, sans fiel, sans petites humeurs,
La douceur de ses chants est celle de ses mœurs.

Mit seinen zahlreichen Opern hatte Berton fast vierzig Jahre lang eine bedeutende Herrschaft über die Bühne geübt. Sein in kaum sechs Wochen ge-

schriebenes bestes Werk „Montano und Stephanie“ hatte sich lange Zeit einer grossen Beliebtheit und Berühmtheit erfreut. Ein durch malerische Orchestration und besonders hierauf beruhende dramatische Spannung ausgezeichnetes, in gewissem Sinne erste Hinweise auf jene Umwälzung des Stils, welche den Meister selbst entthronen sollte, enthaltendes Finale dieser Oper zählte fortdauernd unter die Beispiele genialer Verwendung instrumentaler Mittel für die Erhöhung szenischer Wirkungen. Noch wurde seine einst auch in Deutschland gern gesehene „Königin von Golkonda“ in der Komischen Oper manchmal gegeben. Doch war es für die Sonne seines Ruhmes Abend geworden. Berton empfand dies selbst, trotzdem er sich innerlich mit allen Kräften gegen diese Wahrheit stemmte. Verzeihlich war es daher, wenn seine angeborne Liebenswürdigkeit heftigem Zorne wich, sobald in seiner Gegenwart Rossinis, des „Signor Vacarmini“, wie sein schnell bereiter Witz den Maestro zum Ergötzen der Salons nannte, erwähnt wurde, dessen siegreich aufgehendem Stern gegenüber er vergeblich mit Wort und Schrift für die altfranzösische Klassizität gekämpft hatte. Mehr aber noch brachten Berton die grossen Erfolge „Roberts“, der „Hugenotten“, wie auch des „Freischütz“ auf. Seine trotz aller herzlichen Vorliebe für ihn als Freund und Mensch doch fast ausnahmslos mehr oder minder der neuen Richtung zugewandten Kollegen und Schüler veranlassten ihn zu ihrer Erheiterung gern zu längern, in rücksichtslosen Verdammungsurtheilen gipfelnden Auslassungen

über diese Werke, welche dem unerbittlich daherschreitenden Geiste der Zeit gegenüber etwas rührend Komisches hatten. Bildete doch die kleine Gestalt mit dem im Verhältniss etwas grossen Kopfe, den kindlichen Zügen, den fein blickenden Augen, dem gutmüthig ironischen Lächeln, das sich um die nicht unschön geschwungenen Lippen in einen fast wehmüthigen Zug verlief, die Verkörperung jener einfach heitern und doch oft ergreifenden Melodien, in deren Erfindung der Meister so fruchtbar und glücklich gewesen.

So stand Berton, eine sinkende Säule am Grabe seiner Kunstepoche, am Grabe seines wohlbegründeten Ruhms, hochgeachtet, selbst um der Trümmer desselben willen.

Wie hülfreich der Meister sich auch erprobten Talenten zu erweisen pflegte, war es doch nicht leicht, seine tiefere Zuneigung zu gewinnen. Kastner gehörte in allererster Reihe zu den Glücklichen, denen dies in kurzer Zeit gelang. Er fand in Berton nicht nur einen vortrefflichen Lehrer, welcher freudigen Antheil an dem von geistiger Selbständigkeit getragenen Schaffen seines begabten Schülers nahm, auch wenn sich erstere gegen die verwundbaren Stellen seines Meisters richtete, sondern zugleich einen treuen, unermüdlichen Förderer seiner Interessen, einen warmen väterlichen Freund, dessen Haus ihm im wahren Sinne ein zweites Elternhaus wurde.

Kastner hatte sich Berton auf die Empfehlung Panserons hin mit dem Theile einer Hymne für Chor, Soli und grosses Orchester als Probe seiner

Fähigkeiten vorgestellt, welche der Meister zu prüfen versprach. Schon nach wenigen Tagen erhielt er von diesem folgende Antwort:

Mon ami,

J'ai pris connaissance de votre Hymne. J'y ai trouvé des idées et surtout une bonne instrumentation; le diapason des voix y est assez bien entendu; votre harmonie est convenable; il y a quelque hardiesse, mais à l'effet je pense qu'elles ne peuvent que bien faire. Je vous invite donc à persévérer et à suivre la route dans laquelle vous débutez si brillamment.

Tout à vous

Le chevalier H. Berton.

Membre de l'Institut, officier de la Légion d'honneur.

Mit diesem Briefe war der innige Verkehr eröffnet, welcher, zum Segen für Kastner, der oft genug Gelegenheit haben sollte, auch unerbeten des ältern Freundes wegbahnende und ordnende Hand in seinen Angelegenheiten thätig zu finden, bis zum Tode Bertons und dessen seiner würdigen Gattin in unveränderter Herzlichkeit fortdauerte.

Bemerkenswerth ist, dass es Kastner trotz seiner in seinem ganzen Wesen unverkennbar sich kundgebenden »*Nationalité morale*« gelang, die Herzen dieses typisch urfranzösischen Ehepaars in solchem Grade zu gewinnen. Der ihm angeborne witzig fröhliche Zug trug wohl zur Begründung dieser Sympathie nicht minder bei, wie sein ernster Fleiss und seine treuherzige Vergeltung der ihm erwiesenen Güte. Jedenfalls genoss er die volle Liebe der beiden Alten, welche in Erscheinung und patriarchalischen Lebensgewohnheiten ein halbverblasstes Pastell-

bild aus jener schon lange vor den Dreissigerjahren »*rococo*« gewordenen feinen, unwillkürlich und ohne Aufwand geistreichen, nicht ohne einen Anflug von Ironie liebenswürdigen und gutherzigen französischen Gesellschaft darstellten, deren Ausdruck im Pulverdampf der Julitage aus der Physiognomie der Hauptstadt fast gänzlich verschwunden war.

Sie sorgten für ihn und wachten über ihm, wie über einem eignen Sohne. Dabei musste Kastner, nicht minder zu seiner Belustigung wie zu seinem Nutzen, mitunter gleichfalls die Zügel fühlen, in welchen „Mama Berton" das praktische Leben des „Papa", ihres „grossen Kindes", wie sie ihn nannte, von jeher zu halten für nöthig befunden. Zahllose Anekdoten über die oft ungemein komischen Vorfälle und kritischen Lagen, in welche sich letzterer im Laufe seiner übrigens im grossen Ganzen glücklichen Ehe gebracht und aus denen ihn dann seine kurz entschlossene Gattin erlöst hatte, sprachen ihr dies Recht in vollem Masse zu. Auch für Kastner war der für alle Lebensverhältnisse scharfe und geübte Blick der „Mama Berton" oft von Vortheil. Sie verlangte dabei aber, in der besten Absicht, ziemlich unverschleierten Einblick in die seinigen, und war er ja einmal durch Arbeit oder sonstige dringende Besorgungen verhindert, zur gewohnten Zeit im Hause Bertons zu erscheinen, so erwartete ihn seitens der „Mama" ein strenges Verhör, was „unsern Sohn" vom Kommen abgehalten habe.

Von der dauernden Innigkeit des Verhältnisses zwischen Kastner und Berton zeugt, unter vielen an-

Très cher et bien bon ami !

Plutôt de Votre obligeance accoutumée
un Grand Service, mon Notaire me demande,
pour passer un acte d'une haute importance
pour la Mère Berton de choisir 4 témoins
dans mes amis, Votre nom s'est présenté le premier
à notre Esprit, et nous espérons que Vous nous
accorderez le plaisir de Vous voir demain Mercredi
à 10 heures très précises du matin Cher nous,
Et Vite !!!

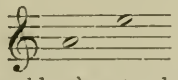
Mille choses aimables à Votre bon Ange !
et Compliments affectueux aux auteurs
de ses jours.

Ce Mardi 20 – 8bre 1840

dern, folgender mit des Meisters im vertrauten Verkehr gebräuchlicher Chiffre *la*, *mi* (l'ami) unterzeichneter Brief, in welchem derselbe seinen Freund und einstigen Schüler vier Jahre vor seinem Tode bittet, ihm als Zeuge bei Unterzeichnung seines Testaments zu dienen:

Très cher et bien bon ami,

J'attends de votre obligeance accoutumée un grand service. Mon notaire me demande pour passer un acte d'une haute importance pour la Mère Berton de choisir quatre témoins dans mes amis. Votre nom s'est présenté le premier à notre pensée, et nous espérons que vous nous accorderez le plaisir de vous voir demain Mercredi à 10 heures très précises du matin chez nous. Et voilà!!!

 H. Berton.

Mille choses aimables à votre bon ange et compliments affectueux aux auteurs de ses jours.

Ce Mardi 20 8bre 1840.

Der grösste Nutzen, welchen Kastner aus dem Unterrichte Bertons zog, erwuchs ihm naturgemäss auf musikalisch-dramatischen Felde, und zwar insbesondere auf dem der Opéra-comique. Nach dieser Richtung fand er durch seinen Lehrer klare und umfassende Beleuchtung und gediegene Anleitung zur Schöpfung und praktischen Verwerthung des gefälligen, leichten Aufbaus, der durch massvollen Gebrauch der Kunstmittel doppelt wirksamen Effekte, der pikant rhythmisirten Melodien und flüssigen, prägnanten Deklamation, kurz alles Dessen, was diese Musikgattung in erster Reihe kennzeichnet.

Besonders auf diesem Gebiete arbeiteten denn auch Beide mit Lust und der alte berühmte Meister dieses wesentlich französischen Operngenres fand in seinem elsässischen Schüler nicht wenig von dem schlagfertigen Geiste, dem feinen, liebenswürdigen Empfinden, welche für erspriessliches Schaffen in demselben vor Allem unerlässlich sind. Schon in den ersten Monaten ihrer Bekanntschaft bemühte er sich denn auch nach besten Kräften, Kastner ein Textbuch für die Komische Oper zu verschaffen. Vor der Hand allerdings vermochten Bertons Anstrengungen nur Vertröstungen für die Zukunft zu erzielen, die Angesichts des Gerüchtes, nach welchem ein Vertrag der Direktion mit Auber die Salle Favart für mehraktige Werke jedem von letzterm nicht besonders genehmigten Bewerber verschliessen sollte, wenig hoffnungerweckend sein konnten.

Auch in theoretisch-pädagogischer Richtung eröffneten sich Kastner durch die in langer Lehrthätigkeit gewonnene reiche Erfahrung Bertons schätzenswerthe Einsichten. Dabei gewann er nach dieser Seite in gleicher Weise das Vertrauen desselben in seine eignen Fähigkeiten, was der Umstand beweist, dass ihm sein Meister das gesammelte Material für einen „Catéchisme musical" zur Ausarbeitung übergab.

Dass Kastner im Hause Bertons eine Menge Berührungen mit bedeutenden Künstlern und andern Personen fand, welche seinem Vorankommen vielfach nützlich wurden, liegt nahe genug. Schon in der ersten Zeit wurde ihm wünschenswerthe Förderung durch einen fast täglichen Gast desselben, *Jean*

François Gail, zu Theil. Gleich seinem Vater, dem gelehrten französischen Hellenisten, Philologe und Historiker, dabei ebenfalls musikalisch gebildet — seine Mutter hatte sich als Sängerin und Komponistin vortheilhaft bekannt gemacht — schrieb derselbe auch mehrfach über die Tonkunst und redigirte damals eine von den Pariser Verlegern Bobœuf und Komp. auf Grund eines neuen, billigen Notendruckverfahrens veranstaltete wohlfeile Sammlung klassischer und moderner Musikstücke *(Publication à bon marché de musique classique et moderne)*. Zu Anfang des Jahres 1835 mit den Kammermusikwerken Haydns, Mozarts und Beethovens eröffnet, hatte das für die allgemeinere Verbreitung guter Musik verdienstvolle Unternehmen, trotz begreiflicher Anfeindungen der dadurch in ihren Interessen bedrohten Verleger und Stecher, Boden gewonnen. Durch Gail wurde Kastner *Mitarbeiter* desselben und setzte dafür u. a. auch mehrere Gedichte des erstern in Musik.

Ebenso gingen die *Anknüpfungen* für die *kritisch-schriftstellerische Thätigkeit* Kastners hauptsächlich von Bertons Hause aus. Letzterer war selbst einer der Redakteure der im Jahre 1834 gegründeten, im Verlage von M. Schlesinger erscheinenden „Gazette musicale de Paris". Ausserdem verkehrte einer der hervorragendsten Mitarbeiter derselben, *Edouard Monnais*, der wohlwollende, geist- und kenntnissreiche Musikkritiker und Redakteur des Theaterfeuilletons im „Courrier français", viel bei Berton und erwies sich Kastner sehr entgegenkommend. Von dieser Seite und durch heimatliche Verbindungen empfohlen,

7*

trat letzterer bald in nähere Beziehungen zu dem sich fremd nach der Hauptstadt gekommenen Musikern, indem er allerdings ihre Fähigkeiten für seine zahlreichen und vielseitigen Veröffentlichungen wohl auszunutzen wusste, oft als irdische Vorsehung erweisenden *Maurice Schlesinger*. Derselbe übertrug dem jungen Elsässer verschiedene musikalische Arbeiten für seinen Verlag und vermittelte ihm auch die *Mitarbeiterschaft*, zunächst als Pariser Berichterstatter, an *deutschen Musikzeitungen*, wodurch damals schon Kastners schriftstellerische Thätigkeit nach dieser Richtung angebahnt wurde.

Hatten somit die Beziehungen zu Berton für Kastner sehr bald vielseitige Förderung seines Vorankommens aufzuweisen, so sollte er durch die endlich doch erreichte langersehnte Bekanntschaft mit *Anton Reicha* in doppeltem Sinne die segenbringende Grundlage seiner Zukunft finden.

Die nicht gerade verheissungsvolle Art und Weise seiner ersten Begegnung mit demselben hatte dies kaum voraussehen lassen. Nachdem Strunz und Berr mit der Erfüllung ihrer Zusage schon einen Monat gezögert hatten, verlor Kastner die Geduld zu fernerm Warten. Kurz entschlossen nahm er eines Morgens die Partitur seiner Oper „Die Königin der Sarmaten“ nebst einigen andern neuern Kompositionen unter den Arm, um sich ohne alle Einführung dem längst verehrten Meister vorzustellen.

Reicha war bei der Ankunft Kastners gerade damit beschäftigt, sich zu rasieren und sah sich, gewohnt von angehenden Tondichtern wegen Ein-

holung seines Urtheils überlaufen zu werden, nicht einmal nach dem Eintretenden um. Ziemlich barsch nach Namen und Begehr befragt, entwickelte dieser ehrerbietig, kurz und bündig seine künstlerischen Hoffnungen und Aussichten und kam zu dem, wie er mit Recht bemerkte, in der Heimat durch Jahre gehegten Wunsche, dem grössten Theoretiker der Hauptstadt seine Kompositionsversuche vorlegen zu dürfen und seines Unterrichts gewürdigt zu werden. Auf die weitere kurze Frage, wie lange er sich schon in Paris befinde, anwortete Kastner der Wahrheit gemäss, dass er vor etwa vier Wochen angekommen sei. Und da suche er ihn jetzt erst auf? war die hierauf mit dem Ausdruck tiefen Missfallens gegebene Erwiderung Reichas, der glauben mochte, der junge Musiker habe erst bei Cherubini oder einem andern seiner Widersacher vergebens anzukommen gesucht. Kastner, der wohl fühlte, dass dieser Augenblick entscheidend sei, liess sich nicht abschrecken. Ohne übermässig ängstliche Entschuldigung seiner späten Vorstellung berichtete er von Strunz' und Berrs wiederholtem Hinausschieben der Erfüllung des ihm von denselben gewordenen festen Versprechens und sagte einfach und offen, wie er sich endlich ein Herz gefasst habe, ohne irgend welche Empfehlung den Meister aufzusuchen, dessen Kompositionslehre er in Strassburg für sich allein durchstudiert habe und dem er Alles danke, was ihm bis jetzt zu erreichen möglich geworden sei.

Bei der Erwähnung des selbständigen Durcharbeitens seines Werkes wandte sich Reicha mit

noch halb eingeseiftem Gesicht, das Rasiermesser in der Hand haltend, um und sah Kastner zum ersten Male und scharf prüfend an. Augenscheinlich befriedigt von dem gewonnenen Eindruck richtete er noch mehrere Fragen an ihn, die bald in eine lebhaftere Unterhaltung übergingen. Als beide im Laufe derselben unwillkürlich deutsch zu sprechen anfingen — Reicha war bekanntlich Deutschböhme — schien das Eis gebrochen. Wenn auch der Professor aus seiner anfänglichen Zurückhaltung nur erst wenig herausging, fühlte Kastner doch, dass er gewonnen habe, umsomehr ihm Reicha beim Abschied bedeutete, er möge seine Arbeiten dalassen, er werde sie ansehen.

Schon nach zwei Tagen wurde Kastner aus seiner fieberhaften Erwartung durch einige Zeilen von der Hand Reichas erlöst, welche lauteten:

Monsieur,

Les morceaux de musique de votre composition que vous m'avez montrés attestent des dispositions très heureuses pour cet art et vous donnent des droits à des encouragements bien mérités. Je désire bien sincèrement que cette lettre contribue à vous les procurer.

Je suis, Monsieur, votre bien dévoué

Reicha

Membre de l'Institut, chevalier de la Légion d'honneur et professeur de composition au Conservatoire etc.

Paris, le 9 novembre 1835.

Wenn Kastner auch im ersten Augenblick die Tragweite dieser Entscheidung für ihn in ihrem ganzen Umfange nicht zu überschauen vermochte, hatte er doch kaum je früher ein grösseres Glück

À Mr. G. Kastner
de Strasbourg.

Monsieur,

Les morceaux de musique de votre composition, que vous m'avez montrés, attestent des dispositions très heureuses pour cet Art, et vous donnent des droits à des encouragements bien mérités. Je désire bien sincèrement que cette Lettre contribue à vous les procurer.

Je suis, Monsieur,
votre bien dévoué
Serviteur,
Cherubini,
membre de l'Institut, chevalier de la Légion d'honneur, et professeur de composition au Conservatoire, &c.

Paris le 9 novembre 1835.

empfunden, als beim Empfang dieses Briefes. Vor der Hand wusste er nur, dass er den gesuchtesten Lehrer für die höhern Disziplinen der Musiktheorie gewonnen habe, dessen für einen Deutschen in Frankreich ausserordentlich fruchtbare Lehrthätigkeit eine bis in die kleinsten Städte des Landes als Organisten, Kapellmeister u. s. w. wirkende Schülerschar aufwies.

Seinen grossen Ruf verdankte der damals in der Mitte der Sechzigerjahre stehende Meister, der überdies für den mündlichen Unterricht ganz besondere Fähigkeiten besass, seinen bei aller Gründlichkeit fasslich gehaltenen und unmittelbar zum Ziele führenden Lehrwerken auf dem Gebiete der musikalischen Komposition, welche als eine Kriegserklärung gegen die meist langathmigen und umständlichen ältern theoretischen Abhandlungen betrachtet werden konnten. Während diese noch Generalstabsuntersuchungen hielten, schlug Reicha hier mit scharfsinniger Auffindung des kürzesten Weges und zweckentsprechendsten Vorgehens die Schlachten. „Was nicht klar war", pflegte er selbst in dieser Hinsicht seinen Schülern gegenüber zu äussern, „ekelte mich an. In dieser Kategorie befanden sich alle Werke, die ich über Harmonie und Komposition gelesen. Ich wünschte über diesen Stoff ein rationelles System zu finden, womit der Geist in jedem Bezuge befriedigt werden sollte. Darum auch begann ich damit, die Lehrmethode meiner Kunst völlig zu reformiren, und es ist mir gelungen, meinen Schülern lange Jahre zu ersparen."

Lassen diese leitenden Grundsätze die Erfolge

Reichas besonders in Frankreich erklärlich erscheinen, so musste ihm aus ihnen zugleich die Gegnerschaft der alten strengen Theoretiker erwachsen, denen er unvorsichtigerweise auch durch behauptete erste Anwendung von Systemen und Kunstformen, welche, ihm unbewusst, bereits früher Pflege gefunden hatten, berechtigten Grund zu Angriffen bot. Dieselbe fand u. a. in der Haltung Cherubinis Ausdruck; „der alte italienische Kontrapunkt vertrug sich nicht mit den in Reichas Methode kund werdenden Emanzipationstendenzen der deutschen Schule."

In seinem Hauptwerke, dem 1824/25 erschienenen „Traité de haute composition musicale", bestrebte sich letzterer, „das Unbegründete der kleinlichen Aengstlichkeit einiger Puristen zu erweisen, ohne jedoch die von anderer Seite erlaubten Uebertreibungen zu billigen, die strengen Regeln des alten Stils mit den Bedürfnissen der neuen Epoche auszugleichen und die Fesseln zu lockern, sich wohl hütend, sie zu zersprengen. Durch solch kluges Verfahren hielt er die Prinzipien fest und begünstigte zugleich ihre Entwicklung."

Dass Kastner, der sich später in einem Lebensabriss Reichas[12]) in dieser Weise über das Werk äusserte, ohne mündliche Unterweisung den Geist desselben nicht nur vollständig erfasst hatte, sondern ihm auch mit eigner Initiative entgegengekommen war, trug wesentlich dazu bei, die überdies auf mancher Aehnlichkeit der Charaktere und Jugendschicksale begründete Sympathie während der kurzen Zeit, die ihrem beiderseitigen Verkehr vergönnt sein

sollte, in Reicha schnell zu ausgesprochener Vorliebe für seinen strebsamen Schüler zu steigern.

Der vielbeschäftigte Meister widmete dem neugewonnenen Schüler bald regelmässig die Sonntagvormittage und nahm ihn auch ausser dieser Zeit stets väterlich freundlich in seinem Hause auf. Dieser lernte nun in vollem Masse die aussergewöhnliche Begabung Reichas für mündliche Unterweisung kennen, mit welcher derselbe, besonders dem wortkargen Cherubini gegenüber, damals in Paris einzig dastand, umso glänzender, je mehr er sich in steigendem Interesse zu seinem Zögling hingezogen fühlte. „Man möchte sagen", behauptet Kastner, „Reicha habe nicht eine, sondern ebenso viel Methoden als Schüler gehabt. Es war ihm eine wichtige Aufgabe, sich ganz besonders der Fassungsfähigkeit jedes einzelnen seiner Lehrlinge anzubequemen. Er studierte den intellektuellen Organismus jedes derselben und formte hiernach seine Lehrmethode. Eigenhändig verfasste er für jeden schriftliche Auszüge aus seinen Werken, ganz dem Bedürfnisse angemessen, das der Geist des Zuhörers verlangte." Zu dieser Fasslichkeit des Unterrichts fügte er, sobald er irgendwelche Ermüdung bei dem Schüler bemerkte, noch den Reiz einer die ernste Arbeit unterbrechenden angenehmen Unterhaltung. Geistvolle und treffende Bemerkungen über Kunst und Literatur oder Rezitationen aus Schiller und Goethe, für welche Dichter er aus wirklichem Verständniss entspringende Vorliebe besass, erfrischten in solchem Falle den Geist, indem sie ihn

aus den Fesseln strengen Denkens lösten, ohne ihn doch aus dem Kreise desselben allzu weit zu entfernen. Ebenso sprach Reicha bei solchen Gelegenheiten gern von seinen „chères mathématiques", deren Studium er bezüglich Klarheit der Anschauung viel zu verdanken glaubte. In der letzten Zeit seines Lebens erzählte er auch wohl von den Sitzungen des „Institut de France", in welches er viel später Aufnahme gefunden, als er auf Grund seiner Verdienste um die Tonkunst zu erwarten berechtigt gewesen war. Mit grosser Herzlichkeit und vollständiger Ungezwungenheit des Umgangs verstand er es auf diese Weise die Aufmerksamkeit der Lernenden zu fesseln, ohne sie zu ermüden, indem er selbst zugleich den lebhaftesten Antheil an ihren kleinen Erfolgen nahm und ganz besonders ein derartiges Interesse an der Art, wie sie seine Aufgaben lösten, zeigte, dass schliesslich die Schüler fast glauben mussten, sie selbst trügen zu dem unerklärlichen Reize der Stunde bei.

Für Frankreich war Reichas leicht verständliche und fassliche Methode überdies die sicherste und beste Vermittlerin zum Verständniss und Eingang der deutschen Musik und muss ein Löwenantheil der steigenden Werthschätzung, welche dieselbe dort gefunden, seinem Wirken zugeschrieben werden, das, was Tiefe und Klarheit anbetrifft, vollkommen seinen deutsch-nationalen Eigenschaften entsprach, dabei aber in Abrundung und praktischer Kürze sich dem Geiste des Volkes näherte, unter dem er lebte. „Hat wirklich", schreibt Kastner, „die deutsche

Schule in Frankreich ihre Vertheidiger, hat sich der Geschmack der deutschen Musik auch im Dilettantismus hier verbreitet, und verbreitet er sich täglich mehr, bekämpft ihr Einfluss vortheilhaft das musikalische Italienerthum, so ist es Reicha, der den Impuls des Progresses gegeben, und dauern die Bewegungen fort, so sind es seine Schüler, die das Feuer flammend erhalten und vergrössern."

In Kastner fand der vortreffliche Lehrer schon nach den ersten Unterrichtsstunden den ihm innerlich verwandten Ernst und die Treue, die er umso mehr schätzte, als er darin die Stammeseigenschaften seines deutschen Vaterlandes erkannte, dem er mit ganzer Seele anhing und in dessen Sprache er nach Herzenslust mit „seinem lieben Landsmann", wie er seinen elsässischen Schüler am Liebsten nannte, plaudern konnte. Mehr eine rege Unterhaltung, oft ein hartnäckiger Prinzipienkampf waren diese letzterm zeitlebens unvergesslichen Stunden, in denen der Lehrer selbst zur Vertheidigung origineller Kombinationen des zu seiner Freude sehr selbständig denkenden Schülers anregte. Bei aller Wahrung der unumstösslichen harmonischen Grundgesetze wäre ihm jedoch nichts mehr zuwider gewesen, als wenn sich letzterer in den ausgetretenen Geleisen des Herkömmlichen hätte bewegen wollen. Ungewöhnliche Kadenzen und Modulationen erregten sofort sein Interesse, seine Neugierde, und an ihre schärfste Prüfung und Analyse ging er mit der Erwartung eines Feinschmeckers, der irgend ein natürlich bereitetes, ihm aber unbekanntes Gericht kosten will.

„Eine aussergewöhnliche Konzeption", berichtet Kastner, „hatte für ihn einen besondern Reiz; er war beständig auf der Suche neuer Kombinationen und setzte mit vorzüglicher Leidenschaft was er ‚pikante Harmonieeffekte' nannte."

Reichas auf eingehende Begründung gestützter Tadel bei Prüfung der Arbeiten des Schülers war unerbittlich, selbst wenn Kastner ihn nicht selten durch Beispiele aus den Werken grosser Meister zu widerlegen im Stande war. Doch liess er eine vernünftige, systematische Beweisführung ihm gegenüber gelten, ja er regte selbst dazu an. „In der Vorbereitung der Quart ruht das ganze Geheimniss eines guten Basses", pflegte er, auf dieses eines seiner Lieblingsthemata gebracht, in feierlichem Tone zu sagen. „Wagte ich's nun", erzählt Kastner, „um ihn zu necken, ihm zu zeigen, wie sich an vielen Orten der Meisterwerke grosser Tonkünstler Stellen fänden, die sich nicht mit seiner Angabe vertrügen, und die dessen ungeachtet ganz vorwurfsfrei wären, so brachte ihn dies etwas aus dem Geleise. Unmöglich mochte er bewährte Meister der Verirrungen anklagen, wie sie ein Schüler begehen konnte, und um mich sodann vom Gegentheil meiner Behauptung zu überzeugen, schrieb er fünf bis sechs Blätter mit Beispielen voll, wodurch er mir bewies, dass die unvorbereitete Quart zwischen der Oberstimme und dem Basse unannehmbar sei, die Kadenzformeln ausgenommen ... Im Belang der Fuge waren wir völlig einerlei Meinung, und wir traten stets zusammen, um die allzu strengen Theoretiker und die absoluten

Regeln zu bekämpfen. Wegen der Streitfragen, welche bezüglich der Antwort entstanden sind, für welche die Theoretiker in allen möglichen Fällen nur *eine* Version annehmen und alle andern findbaren als irrig und falsch ansehen, legten wir uns Fugensujets vor, wozu wir, jeder für sich, die Antwort suchten. Verglichen wir sonach das Resultat unserer Nachforschungen und traf es sich, dass dieselben von einander verschieden waren, so erkannte Reicha nichts destoweniger beide oft als gültig an."

Eine Reicha besonders anziehende Eigenart seines Schülers bildeten dessen Vorliebe und auf praktischer Uebung beruhende genaue Kenntniss der Blasinstrumente, für welche ersterer zahlreiche gediegene und von Erfolg gekrönte Werke geschrieben und dadurch einer Vernachlässigung dieses Zweiges der musikalischen Literatur abgeholfen hatte.

Indem Kastner sich eingehender über seine eignen Gedanken bezüglich der Verwendung der Blasinstrumente aussprach, wagte er sich endlich mit seinen seit Jahren gesammelten Bemerkungen und Erfahrungen auf dem Felde der Instrumentation überhaupt hervor. Reicha zeigte dafür das regste Interesse. Sorgsame Prüfung stellte ihm den Werth derselben ausser Zweifel und er drang nun in seinen Schüler, dieses schätzenswerthe Material zu einer *Instrumentationslehre* zu verarbeiten.

Zugleich stellte er ihm vor, wie unendlich viel sicherer er seine künstlerische Zukunft begründen würde, wenn er zuerst durch ein tüchtiges theoretisches Werk bekannt zu werden suche. Aus eigner

Erfahrung konnte Reicha dem jungen Tondichter die unsäglichen, fast unüberwindlichen Schwierigkeiten schildern, welche sich dem neu nach Paris Gekommenen daselbst entgegenstellten, wollte er, ohne erst einen Namen errungen zu haben, für unaufgeführte Partituren einen Verleger finden. Beredter noch malte er ihm die endlosen, widrigen Intriguen und Kabalen aus, mit denen der unbekannte Opernkomponist meist vergeblich zu ringen habe, um sein Werk vor die Lampen zu bringen. Reicha selbst hatte es kennen gelernt, wie dann noch das endliche Erreichen des Ziels durch böswillige Einwirkungen für den Ruhm des Autors zum Danaergeschenk werden könne, ganz zu schweigen von dem fragwürdigen geldlichen Erfolge. Hatte ihn doch die Beschäftigung mit seiner Oper „Sappho", wie er seinen Auslassungen hierüber hinzuzufügen pflegte, 10,000 Francs an Einkünften für Privatunterricht, den er versäumt, gekostet, ihm dagegen nur 1860 Francs eingebracht.

Die väterlichen und klugen Rathschläge des erfahrenen Lehrers leuchteten Kastner umso mehr ein, als auch Berton, welcher sich nach seiner Versicherung stets versucht fühlte, seine Partituren mit den Worten „Ici finit le plaisir et commence la peine!" zu beenden, dem jungen Freunde die Kämpfe, denen auch er als Opernkomponist nicht entgehen würde, nie verhehlt hatte.

Wenn Kastner auch um keinen Preis der Komposition entsagt hätte und das Aufsuchen ihrer Erfolge nur auf günstigere Zeit verschob, folgte er doch

jetzt Reichas genauerer Kenntniss der Verhältnisse und nahm mit Fleiss und Eifer die vorgeschlagene Arbeit in Angriff. Er benutzte dazu, um zugleich weder die Gelegenheit, sich unausgesetzt fortzubilden, noch die, Geld zu verdienen, zu versäumen, wie früher in Strassburg, den grössten Theil der Nacht, während die Tagesstunden dem Unterrichtertheilen und dem Anhören aller ihm irgendwie erreichbaren musikalischen Aufführungen gewidmet waren.

DRITTER
ABSCHNITT

III.

Bekanntwerden Kastners mit weitern hervorragenden Musikern der Hauptstadt. Cherubini, Auber, Halévy, Paër, Meyerbeer, Rossini. Eigenart seiner Stellung in den ihn umgebenden Verhältnissen. Schwinden seiner ursprünglichen Hoffnung, mit einer Oper Fuss zu fassen. Anfang seiner Beziehungen zu Berlioz, Urhan. Arbeiten für den Schlesingerschen Verlag. Korrektur der Hugenottenpartitur. Kleinere Kompositionen. Einsendung einer Hymne an den Strassburger Gemeinderath. Voranschreiten der Instrumentationslehre. Tod Reichas.

Inzwischen war Kastner, ausser mit Berton und Reicha, auch mit der Mehrzahl der übrigen bedeutenden Tondichter und einer Anzahl hervorragender ausführender Musiker der Hauptstadt bekannt geworden und hatte bei ihnen durchgehends wohlwollendes Entgegenkommen gefunden.

Cherubini empfahl ihn in seiner Eigenschaft als Direktor des Konservatoriums allen Professoren desselben aufs Wärmste. Ebenso nahmen *Auber*, *Halévy*, *Paër*, *Meyerbeer* sich seiner wirksam an. Besonders fanden die beiden letztern auch persönliches Wohlgefallen an ihm, welches sich bei Meyerbeer in der

Folge zu aufrichtiger Werthschätzung und gegenseitiger Freundschaft steigerte.

Aus der olympischen Höhe des fünften Stockwerks im Théâtre-Italien, welches der mit Glücksgütern gesegnete Maëstro aus Sparsamkeitsgründen bewohnte, sandte *Rossini* dem jungen Elsässer, welcher die Beurtheilung seiner Fähigkeiten durch die Vertreter der verschiedensten musikalischen Richtungen anstrebte, auf dessen ihm vorgelegte Kompositionsproben folgenden Brief:

Monsieur,

Je viens d'examiner votre partition et je m'empresse de vous faire mes compliments sur votre manière agréable de composer; mais je dois vous dire avec la même franchise qu'il vous faut encore quelques conseils pour vous perfectionner dans un art difficile et dans lequel je peux sans crainte vous prédire des succès.

Agréez, Monsieur, les sentiments de la considération avec laquelle j'ai l'honneur d'être

votre dévoué

Rossini.

Paris, le 12 déc. 1835.

Einen besondern Werth hatten diese wie viele ähnliche Ergebnisse der ersten Monate seines Aufenthaltes in der Hauptstadt für Kastner dadurch, dass er dieselben sich selbst verdankte. Sein Wesen vervollständigte den Eindruck seiner Arbeiten. Eine achtungswerthe Unabhängigkeit von äussern Verhältnissen, die er sich, was seinen Lebensunterhalt betraf, aus eigner Kraft gleich Anfangs zu schaffen wusste, benahm seiner ernsten, aufrichtigen Verehrung, die er wirklicher Kunstgrösse entgegen-

brachte, jedes liebedienerische Gepräge, um so mehr dieselbe die Selbständigkeit seines Urtheils in keiner Weise beeinflusste. In jener Zeit der rücksichtslosen Jagd nach Erfolg, welcher der Charakter meist ausgedehnte Zugeständnisse zu machen bereit war, musste eine solche Erscheinung angenehm auffallen.

Denn selten ist wohl inmitten der verführerischsten der Weltstädte willenskräftiger und ausschliesslicher in einfacher und geordneter äusserer Form auf ein künstlerisches Ziel hingearbeitet worden, wie von Kastner. Ihm war die Kunst zu ernst, er hatte unter zu mühseligen Verhältnissen um sie werben müssen, als dass er sich durch gewisse damals besonders beliebte Ueberspanntheiten in Erscheinung und Benehmen hätte als ihren Jünger erweisen wollen. Jedem »*Décousu*« in dieser Richtung abhold, zeigte sich der ihn beseelende Geist in seiner Kleidung, der ungesuchten Einfachheit seiner Haltung, dem ernsten, sinnigen, mehr in sich gekehrten Blick, der sich aber zu warmer Freundlichkeit und Treuherzigkeit aufklären konnte, sobald in irgend einer Weise die Fibern seines Herzens berührt wurden. Feind jeder Phrase in Ton, Wort wie Stil, kannte auch sein Charakter keine Flitterumhüllung. Er war in jeder Richtung, in welcher er sich gab, er selbst, eine durchaus eigenartige Erscheinung, deren romantische Elemente sowohl durch einen universellen Zug seiner Gedanken, wie sein tiefes, dem allgemein Menschlichen in seltener Innigkeit entgegenströmendes Gefühl objektivirt

wurden. Als Mensch wie als Künstler trug er das Gepräge eines zielbewussten Charakters, welcher in dem grossen Meer von Dissonanzen und Inkonsequenzen, die ihn umgaben, Interesse und Vertrauen einflössen musste.

Auf diese Weise erklärt sich die überaus günstige Aufnahme und dauernde Theilnahme, welche der unbekannte junge Tondichter aus der Provinz selbst bei schwer zugänglichen Persönlichkeiten der Pariser Kunstwelt fand.

Angesichts einer unbedingt vortheilhaft zu nennenden Gestaltung seines allgemeinen Vorankommens, welches man im Hinblick auf die Lage der Verhältnisse an sich schon als wesentlichen Erfolg betrachten musste, träumte die vorauseilende Hoffnung Kastners dennoch höhern. Die Aufführung einer seiner Opern in Paris war anfänglich die Wünschelruthe gewesen, mit welcher er seine künstlerischen Zukunftsschätze nicht allzu schwer zu heben gedachte. Die allmälig wachsende Erkenntniss der Unmöglichkeit, die hundertfachen Mauern, mit welchen die hauptstädtischen Bühnen für unbekannte Talente umfriedet waren, zu übersteigen, entführte Blatt um Blatt dieser Zuversicht und drückte nicht unwesentlich auf die Spannkraft seines Muthes, den die im Dezember 1835 beifällig aufgenommene Einreihung seiner Ouverture zur „Königin der Sarmaten“ in das Programm eines Konzertes des „Gymnase musical“ in dieser Richtung zu kühnen Voraussetzungen für die nächste Zukunft seiner dramatisch-musikalischen Thätigkeit veranlasst hatte.

Indessen liess sich Kastner dadurch die klare Ausschau in die Lage der Dinge nicht rauben. Mit dem Aufgebot aller Kraft arbeitete er an der möglichst raschen Fertigstellung seines Lehrwerkes und versäumte zugleich keine Gelegenheit, seine künstlerischen Erfahrungen und Beziehungen zu erweitern.

Bedeutende Förderung seiner Zwecke bot ihm der ausgedehnte Kreis musikalischer Grössen jeden Ranges, welcher in der „Gazette musicale“ und dem Verlag Schlesinger überhaupt einen Mittelpunkt fand. Die Bekanntschaft, welche er hier mit dem gediegenen Musikschriftsteller und Kritiker *Jos. d'Ortigue* machte, brachte ihm die lebhaft ersehnte Annäherung mit dessen vertrautem Freunde Berlioz.

Von allen hervorragenden musikalischen Erscheinungen der Hauptstadt gab es keine, welche für Kastner von so tiefem, zwischen Sympathie, Staunen und anfänglich zugleich einer gewissen innern Verneinung schwankenden Interesse war, als *Hektor Berlioz*. Einige Wochen nach seiner Ankunft in Paris hatte er in einem Konzerte desselben die Harold-Symphonie, sowie die damals zur ersten Aufführung gelangte Kantate „Le cinq Mai“, im Dezember die „Symphonie fantastique“ dieses Tondichters gehört, magisch angezogen und verwirrt von einer Musik kühnster poetischer Konzeption, voll unerhörter musikalischer Gewaltthätigkeiten und von blendendstem instrumentalem Kolorit. Die persönliche Bekanntschaft Kastners mit Berlioz führte zu vertrauterm Verkehr zwischen beiden, welcher bald in, wenn auch kurze Zeit vorübergehend getrübte.

bis zum Lebensende des erstern andauernde Freundschaft überging.

Fast gleichzeitig trat Kastner einer andern ungewöhnlichen musikalischen Persönlichkeit der Hauptstadt nahe, welche, wenn auch nicht entfernt von gleich hoher und weittragender Bedeutung, durch die Gegensätze ihrer tondichterischen Veranlagung in gewissen Beziehungen zu Berlioz stand, *Chr. Urhan.*[13]) Mehr ideologisch als dogmatisch gläubiger Katholik, vertrat derselbe in den meisten seiner von mystisch religiöser Innerlichkeit durchtränkten, damals in Paris sehr beliebten eigenthümlichen Kompositionen daselbst in der Musik deutsche Romantik der äussersten Rechten, im Gegensatz zu der aufs höchste romanisches Gepräge tragenden linken Berlioz'. Während dieser vor dem Hörer mit glühender, bizarrer Anschaulichkeit den Hexensabbath irdischer Leidenschaften erstehen liess, wohl auch das Thor vor der Stätte ewiger Qual aufzureissen schien, erhob ihn Urhan in seinen nach der eignen festen Ueberzeugung aus unmittelbarer Eingebung von Oben entstandenen „Auditions" in den Vorhof der Seligen. Die Zeit, in welcher das „Génie du Christianisme" verblasst war, horchte jedoch gern auf diese lieblich zarten, mehr überschwänglich als tief empfundenen oder gedachten Offenbarungen, in der dem Uebermass ihrer geistigen Orgien folgenden Ermattung jene Beruhigung aus denselben empfangend, die eine sanfte, leise Musik auf Wahnsinnige oder Fiebernde in Augenblicken der Erschöpfung auszuüben pflegt. Vortheilhaft nahmen sich dieselben daher

neben Berlioz' geistreicher Entfesselung der Sinnenwelt aus, welche wiederholt in gemeinsamen Konzerten beider Künstler die sänftigende Gegenwirkung der „Engelstimmen" und „Himmelswünsche" des in Tönen dichtenden Lamartine erfuhr. Der Reiz des Kontrastes mag nicht unwesentlich zu dieser zeitweiligen musikalischen wie zur persönlichen Verbindung beider Tondichter geführt haben, welch ersterer allerdings noch das entzückende Violaspiel Urhans, besonders bei Aufführung der „Haroldsymphonie", zugut kam, während letztere zwischen dem die Lösung der Missklänge seines Lebens im kecken Ausbeuten der irdischen Seiten desselben suchenden Berlioz und dem aszetischen Geiger der Grossen Oper, der während des Ballets mit grundsätzlich niedergeschlagenen Augen an seinem Pulte sass, noch phantastischer erscheinen musste.

In Kastner, dem von Hegelscher Philosophie berührten ehemaligen Zögling des protestantischen theologischen Seminars, konnte, im Leben wie in der Kunst, weder die faustische Gestalt des einen, noch die transszendentale des andern rückhaltslose Zustimmung gewinnen. Dem Problem des Daseins hielt er die Beschwörung eines aus den ewig jugendfrischen Tiefen eines ebenso kräftig wie unversieglich voll und innig angelegten Gemüths gebornen klaren und festen Willens entgegen, während sich ihm andererseits mit den Fäden religiöser Anmuthungen die Erde mindestens in gleichem Grade wie der Himmel umspann. So sehr ihn in Berlioz das Hochbedeutende einer seltenen künstlerischen

Eigenart fesselte, so geblendet er sich in den Werken desselben von der genialen Verwendung eines von ihm bis dahin in solcher Kühnheit und Mannigfaltigkeit nicht gekannten orchestralen Klangkolorits zur schärfsten Veranschaulichung und Charakterisirung des poetischen Vorwurfs fühlte, war in ihm das deutsche Gemüthsleben zu vorwiegend, sein ganzes Wesen zu vorherrschend musikalisch, als dass er nicht hätte empfinden sollen, dass dies Uebermass der Gestaltungskraft in Einzelnem an Unnatur streife.

Ein künstlerisches Ereigniss von begreiflicher Bedeutung wurden für Kastner die Aufführungen von Meyerbeers »*Hugenotten*«, welches Werk am 29. Februar 1836 an der Grossen Oper zum ersten Male in Szene ging, insbesondere durch den Erfahrungsschatz, der sich ihm in dieser Tondichtung durch die ungewöhnlich reiche, wirkungsvolle und eigenartige Instrumentation für seine Arbeit bot. Ueberdies sollte er die Oper bald eingehend kennen lernen und studieren können. Meyerbeer übertrug ihm kurze Zeit darauf die *Korrektur* der gestochenen *Partitur* derselben, ein Zeugniss seiner Werthschätzung des jungen Künstlers, da er bekanntlich sehr wählerisch in der Auslese Derjenigen war, welche bei der Ausführung seiner Werke irgendwie in Betracht kamen. Kastner nutzte die ihm gewordene Auszeichnung eifrig zur Bereicherung seiner musikalischen Erfahrungen aus.

Neben der Beschäftigung mit seiner Instrumentationslehre und *Arbeiten* verschiedener Art für den

Schlesingerschen Verlag war Kastner auch selbstschöpferisch thätig. Er schrieb um diese Zeit mehrere *Quartette für Männerstimmen*, wozu ihn ein sich allwöchentlich im Hause *Franz Stöpels* versammelnder Sängerkreis, in welchem er zeitweilig mitwirkte, veranlasste, sowie einige kleinere *Instrumentalstücke* und besonders, dem noch immer starken musikalischen Tagesbedürfniss in dieser Richtung entsprechend, *Romanzen*. Galt es für ihn doch im grossen Ganzen zunächst in der Hauptstadt überhaupt bekannt zu werden und seine Kompositionen durch den Stich verbreitet zu sehen. In letzterer Beziehung boten ihm wieder seine ersten Pariser Rathgeber Senectaire und sein Strassburger Freund Karl Eduard Wüst die Hand. Nach einem am 1. April 1836 vereinbarten Gesellschaftsvertrag verpflichteten sich Kastner zur monatlichen Lieferung mindestens zweier Kompositionen — Romanzen und kleiner Instrumentalsachen, zunächst im Ganzen fünfzig — die beiden Genannten zur Einzahlung der nothwendigen Geldmittel für die Vervielfältigung derselben, deren Vertrieb dann auf gemeinsame Rechnung vorgenommen wurde, ein Verfahren, das bei der Schwierigkeit namentlich für in Paris noch unbekannte Tondichter, einen Verleger zu finden, damals gang und gäbe war und den Betheiligten oft nicht unansehnlichen Gewinn brachte. Auch die Theilhaber des Kastnerschen Unternehmens hatten sich nicht über den Erfolg desselben zu beklagen.

Daneben hatte Kastner seiner Pflicht gegen den Strassburger Gemeinderath, durch Einsendung von

Kompositionen im Laufe des Jahres Belege seines Fleisses und Fortschritts zu liefern, im Februar 1836 durch Ueberschickung einer demselben gewidmeten *Hymne* für Chor, Soli und grosses Orchester »*La résurrection du Christ*« entsprochen, welcher er die schmeichelhaften Urtheile Cherubinis, Paërs, Bertons, Reichas, Meyerbeers und Halévys über seine Begabung und seinen Eifer beifügen konnte. Ein Brief des Maires vom 25. Februar 1836 sprach ihm den Dank des Gemeinderaths seiner Vaterstadt aus.

Unter diesen verschiedenartigen gegensätzlichen Eindrücken im täglichen Leben, in Theater und Konzertsaal, seiner Unterrichts- und tondichterischen Thätigkeit fühlte Kastner doppelt den Segen von Reichas klärendem Einfluss und des ihm durch denselben fest vorgezeichneten Weges zum nächsten Ziele. Die ihm in seinem Lehrbuche gestellte Aufgabe sammelte gewissermassen das Zerstreuende und Zerstreute unter einen bestimmten Gesichtspunkt, und in den stillen Nachtstunden, die er der Arbeit an demselben widmete, wurde sein Denken und Gestalten gleichsam zur Werkstatt, in welche die Geister der Tagesereignisse die verschiedenen Mischtheile und Zuthaten trugen, um den Fluss und abgerundeten Guss seines Werkes zu befördern.

Ueberhaupt erwies sich das Verhältniss zu dem verehrten Meister nach jeder Richtung täglich fruchtbarer für Kastner. Der Verkehr zwischen Lehrer und Schüler war der zweier Menschen, von denen der ältere weiss, wie ein reiner und edler Wille in Werken und Thaten ihm nachreifen werde, und der

jüngere in der geistigen und sittlichen Unabhängigkeit seines Meisters die eignen schicksalkündenden Sterne sieht.

Im Sinne dieser beiderseitigen Erkenntniss lautete ein Zeugniss, welches Reicha auf Veranlassung Kastners schon am 12. April 1835 an den Maire von Strassburg gesandt hatte, in welchem es heisst: „M. Kastner est l'un de mes meilleurs élèves. C'est un excellent jeune homme, studieux et rempli de moyens, qui mérite sous tous les rapports les encouragements que vous avez la bonté de lui accorder. Il prend régulièrement ses leçons particulières chez moi."

Leider war der Augenblick nicht fern, welcher Kastner dieses werthvollen Freundes für immer berauben sollte.

An einem Maimorgen des Jahres 1836 kam ersterer gerade im Augenblick zu Reicha, als dieser sich zu einer Sitzung in die Akademie begeben wollte und im Begriff stand, das Ehrenkleid seiner diesbezüglichen Würde anzulegen. In der Ungezwungenheit ihres beiderseitigen Verkehrs half Kastner seinem Meister noch, mit demselben plaudernd und lachend, den Degen anlegen und heftete ihm die Orden auf die Brust. Dann begleitete er ihn bis an die Pforte des Instituts. Dort schieden sie, um sich lebend nicht mehr zu sehen.

Eine Lungenentzündung, welche Reicha am folgenden Tage aufs Krankenbett warf, raffte den Sechsundsechzigjährigen nach kaum einer Woche, am 28. Mai Morgens 7 Uhr, dahin. Kastner, den die

Nachricht des Verlustes unvorbereitet traf, da man ihm bei seinen Nachfragen die Krankheit als ungefährlich bezeichnet hatte, eilte sofort nach dem Trauerhause und schickte zugleich nach dem ihm befreundeten Maler van den Berg. Die Züge des Todten trugen noch ohne alle Entstellung den Ausdruck der ruhigen Biederkeit und weisen Herzensgüte, welche Reicha im Leben als Mensch auszeichneten, nur in jenen Frieden verklärt, den die nachlassende Muskelspannung in den ersten Stunden nach dem Verscheiden dem Antlitz zu geben pflegt, dem des Lebens flüchtige Akkorde, deren Grundton die Erde, deren Leittöne Schmerz und Sehnsucht, durch die grosse enharmonische Verwechslung des Todes in die erhabenere Harmonienfolge einer Ewigkeit hinübergeführt sind.

So wollte Kastner es verewigt haben. Van den Berg ging sofort ans Werk, und mit glücklichstem Erfolge, denn ähnlicher wie auf irgend einem frühern Bildniss des Meisters traten die Züge desselben allmälig unter seiner schaffenden Hand hervor.

Bewegungslos und stumm in seinem starren, erdrückenden Schmerze sass Kastner während dieser Zeit an dem Todtenbette. Auch sein Auge hing unverwandt an dem Antlitz des Unersetzlichen; auch er grub Zug um Zug desselben in seine Seele und hielt gewaltsam den verdunkelnden Schleier der Thränen zurück, der seinen Blick zu umfloren drohte. Prägte sich doch für sein Wesen aus den unvergesslichen Stunden vor diesem nun für immer geschlossenen Auge, diesem Munde, der einem langen und reichen

lehrenden Wirken kein Wort hinzufügen konnte, der unverlöschliche Stempel seiner eignen Zukunft in der Ueberzeugung: nicht lohne eines Einzeldaseins kurz gemessene Zeit, das sich nicht gross und voll und mit Minuten geizend an der tausendfach verzweigten Bildungsarbeit betheiligte, welche der aus Millionen zerfallender Gestalten aufsteigende Geist der Menschheit als einzige Gewissheit zwischen die dunkle Nacht unseres Ursprungs und das „grand peut-être“ einer andern Welt baut.

VIERTER ABSCHNITT

IV.

Kastners Instrumentationslehre. Günstige Beurtheilung derselben durch die Akademie und hervorragende Tondichter. Einführung derselben am Konservatorium. Ihre Benutzung durch Berlioz. Bedeutung des Werkes für die Entwicklung der instrumentalen Tonkunst Frankreichs nach unterrichtlicher Seite.

Hatte auch der Tod Reichas Kastners Kunststreben in nahezu gleichem Grade verwaist wie sein Herz, so sollten doch die Ergebnisse der bestandenen engen Beziehungen zwischen Meister und Schüler schon in nächster Zeit die Grundlage aller Erfolge schaffen, welche der fernere künstlerische Lebensgang des letztern in reichem Masse aufwies. Denn die auf Reichas Betrieb unternommene Abfassung einer *Instrumentationslehre* in dem für das Erscheinen eines solchen Werkes geeignetsten Augenblick wurde von entscheidender Wichtigkeit für den jungen elsässischen Musiker und bildete den Eckstein des Gebäudes seines spätern vielseitigen Wirkens im französischen Musikleben.

9*

Allerdings stellte das erste Heraustreten in die Oeffentlichkeit als Theoretiker diese Seite der Begabung Kastners für die Pariser Kunstwelt zunächst in den Vordergrund. Dadurch wurden unwillkürlich Voraussetzungen geschaffen, welche die Beurtheilung seiner tondichterischen Schöpfungen in der Folge in gewisser Weise beeinflussen mussten. Indessen wäre Kastners thätigem Geiste ein jahrelanges unfruchtbares Harren und Belagern der Pforten des dramatischen Musentempels, zu dem die jungen Tondichter jener Tage in Paris in den meisten Fällen verurtheilt waren, wenn sie mit einer Oper die Begründung ihres Namens zu erlangen strebten, unerträglich gewesen. Ohne in dieser Richtung irgendwelche erfolgversprechende Möglichkeit ausser Augen zu lassen, betrat er daher mit festem Schritte die ihm durch seinen väterlichen Freund gewiesene Bahn.

Unausgesetzte gewissenhafte Arbeit hatte den ersten Theil seines im wachsenden Voranschreiten nach jeder Hinsicht von dessen voller Zustimmung begleiteten Werkes, welchem Berton nicht minder lebhafte Theilnahme zuwandte, gerade beendet, als der Tod Reichas demselben die von letzterm in Form eines ausführlichern Vorworts beabsichtigte gewichtige Einführung in die Oeffentlichkeit entzog.

Auf den Rath Aug. Panserons, welcher nach eingehender Prüfung des Buches die vortheilhafteste Meinung über dasselbe gewonnen hatte, reichte Kastner das Manuskript des ersten, zunächst fertiggestellten Theiles seiner Instrumentationslehre, unter

der Benennung »*Traité général d'instrumentation*«, dem Minister des Innern mit der Bitte ein, die Arbeit der Begutachtung des *Instituts* unterbreiten zu wollen. Die Wochen, welche zwischen diesem Schritte und der Sitzung der Académie des beaux-arts lagen, in welcher seine Angelegenheit zur Verhandlung kam, umschlossen für den Verfasser begreiflicherweise die erregteste Erwartung. Der ihm endlich gewordene, seine Hoffnungen übertreffende Bescheid, ein *Auszug des Protokolls der Sitzung vom* 30. *Juli* 1836, lautete:

> Messieurs, Vous avez chargé votre section de musique d'examiner l'ouvrage de Mr. Kastner, et de vous donner son avis. Votre section s'est empressée de satisfaire à votre désir, et le rapport que je vais avoir l'honneur de vous communiquer va vous faire connaître notre opinion sur ce nouveau travail.
>
> Après un mûr examen, nous avons tous reconnu que l'ouvrage était complet et qu'aucun des instruments connus n'y avait été omis, que le diapason, l'étendue, les possibilités d'exécution de chacun d'eux y étaient détaillés avec précision et clarté. En général la rédaction de cette encyclopédie instrumentale est bonne, et le classement des matières y est bien entendu. Nous croyons qu'en tous temps ce sera un ouvrage fort utile aux jeunes compositeurs, car il pourra souvent venir en aide à leur manque d'expérience. C'est donc, nous le pensons, un grand service rendu à la culture de l'art musical, surtout à l'époque actuelle, où l'on fait jouer dans toute espèce de composition un si grand rôle aux orchestres.
>
> Nous avons donc l'honneur de proposer à l'Académie, de vouloir bien accorder son approbation à notre

rapport; ce sera, nous le pensons, rendre justice à Mr. Kastner, et faire une chose utile à l'art.

Signé à la minute:

Lesueur, Cherubini, Paër, Auber, Halévy.

Berton, rapporteur.

L'Académie adopte les conclusions de ce Rapport.

Eine weitere Auszeichnung wurde dem »*Traité d'instrumentation*«, welchen die Verleger Prilipp und Komp. um 2000 Francs vom Verfasser erwarben und im Frühjahr 1837 veröffentlichten, dadurch zu Theil, dass das *Konservatorium* die Einführung desselben als *Lehrbuch* in die Kompositionsklassen der Anstalt beschloss.

Mit einem Male war nun der Name Kastners in gediegener, vortheilhafter Weise in der Pariser Kunstwelt bekannt geworden. Die ersten Meister sprachen ihm rückhaltslos ihre Anerkennung über ein Werk aus, dessen bedeutender Nutzen für das Studium der Tonsetzkunst allgemein gewürdigt wurde.

„Le *Traité d'instrumentation* que Monsieur *Kastner* m'a communiqué", äusserte sich *Meyerbeer* in einem (von den Verlegern dem Buche in Facsimile vorangestellten) Briefe vom 2. Dezember 1836, „me paraît un ouvrage d'une utilité incontestable, conçu et exécuté avec talent et conscience. Ce traité développe avec une remarquable clarté et précision d'abord la partie technique de chaque instrument, ses facultés, ses limites; et puis, en indiquant ce qu'il faut éviter, enseigne aussi les effets qu'on en

Le traité d'Instrumentation que Monsieur Martner m'a communiqué, [illegible] un ouvrage d'une utilité incontestable, conçu et exécuté avec talent & conscience. Ce traité développe avec une remarquable clarté & précision, d'abord la partie technique de chaque instrument, ses facultés, ses limites, et pour en indiquer ce qu'il faut éviter, enseigne aussi les effets qu'on en peut tirer. Toutes ces notions sont exactes, puisées aux meilleurs sources, classées logiquement, & révèlent dans Monsieur Martner une érudition & [illegible] des plus remarquables.

Cet ouvrage sera d'une immense utilité aux jeunes compositeurs qui le consulteront. En mettant sous leurs yeux toutes les ressources des orchestres modernes, ils apprendront sans peine, ce qui ordinairement ne s'acquiert qu'après de longues expériences, précédés de bien des essais avortés.

Paris ce 2 Décembre

Giacomo Meyerbeer

peut tirer. Toutes ces motions sont exactes, puisées aux meilleures sources et classées logiquement. Cet ouvrage sera d'une immense utilité aux jeunes compositeurs qui le consulteront. En mettant sous leurs yeux toutes les ressources des orchestres modernes, ils apprendront sans peine ce qui, ordinairement, ne s'acquiert qu'après de longues expériences, précédées de bien des essais avortés."

Paër, welcher sich bereits als Mitglied der von der Akademie zur Prüfung des Werkes bestellten Kommission mit demselben beschäftigt hatte, sprach Kastner, nachdem der »*Traité*« veröffentlicht worden war, seine Zustimmung im Tone des freundschaftlichen Wohlwollens aus, das er dem jungen Musiker besonders zugewendet, seitdem dieser auf seinen Wunsch den Klavierauszug einer seiner Messen angefertigt und ihn darin durch die geschickte Behandlung einer Fuge vorzugsweise erfreut hatte. Er schrieb Kastner am 3. Mai 1837:

Monsieur,

J'ai reçu un exemplaire de votre *Traité général d'instrumentation* et je m'empresse de vous exprimer par la présente combien j'ai été charmé de l'examiner pour la seconde fois. Il manquait un pareil Traité pour connaître l'étendue, les effets des instruments et la manière de s'en servir. Moi-même j'ai été ravi de faire connaissance de ceux dont je n'ai jamais fait usage, n'étant plus à la mode, comme p. e. la trompette marine, la viola pomposa, la viola bardone, le décacorde, la mandore, le gussel etc., etc. Je vois avec plaisir que vos ingénieuses recherches vous ont mis à même

d'éclairer le public, notamment les jeunes gens qui se livrent à l'étude de la composition musicale.

Agréez mes compliments bien sincères et croyez à mon estime et amitié.

Votre très dévoué

Fd. Paër.

Berlioz, welcher zweifellos in erster Reihe berufen war, in dieser Hinsicht ein massgebendes Urtheil zu fällen, erklärte im Feuilleton des „Journal des Débats" (am 2. Oktober 1839): „Wenn das Konservatorium Kastners Werk sofort als Lehrbuch in seinen Kompositionsklassen angenommen hat, geschah dies mit umso grösserm Rechte, da nicht nur die Schüler, sondern auch bereits berühmte Lehrer Manches, was ihnen unbekannt ist, daraus werden lernen können."

Letzteres anzuerkennen zögerte u. a. selbst *Cherubini* nicht, welcher sich damals beim Antreffen einer von ihm als mangelhaft erkannten Stelle in einer seiner ältern Partituren Berton gegenüber äusserte: „Si j'avais eu à cette époque le *Traité d'instrumentation* de *Kastner*, je n'aurais pas commis cette faute-là!"

In zahlreichen ähnlichen Urtheilen wurde diese erste künstlerische That Kastners in der Hauptstadt als eine ebenso zeitgemässe, wie gelungene Leistung auf dem Gebiete des höhern musikalischen Unterrichtswesens begrüsst, während gleichzeitig die schon im Dezember 1836 im Hause Bertons auf die zu erwartende Instrumentationslehre eröffnete Subskription lebhafte Theilnahme fand.

Musique du ...

3 Mai 37 –

A Monsieur Kastner –
Monsieur

J'ai reçu un exemplaire de Votre Traité Général d'instrumentation, et je m'empresse de vous exprimer (par la présente) combien j'ai été charmé de l'examiner pour la 2de fois. Il manquoit un pareil Traité pour connoître l'étendue, les effets des instruments, et la manière de s'en servir! Moi même j'ai été ravi de faire connoissance de ceux dont je n'en ai jamais fait usage (n'étant plus de mode) comme p. e. La trompette marine – La viola pomposa – La Viola Bardone – Le Decacorde – La man

Dove — de Fussel etc — Je vois, avec
plaisir, que vos ingenieuses recherches
vous ont mis à même d'eclairer le
Publique, notamment les jeunes gens,
qui se livrent à l'etude de la
composition musicale.
Agreez mes complimens bien sinceres, et
croyez à mon Estime, et Amitié.

Votre Très Devoué
F. Laër

Durch Berton erhielt Kastner in der Folge auch Kenntniss von dem ihn ehrenden Interesse, welches sein Werk bezüglich der Blasinstrumente in *Spontini* wachrief. Letzterer schrieb am 25. November 1841 dem französischen Meister, welcher damals im Verein mit seinen Amtsbrüdern des Instituts bereits über dem fünften letzterm zur Begutachtung unterbreiteten Lehrwerke Kastners zu Gericht gesessen hatte: „Je désirerais connaître un ouvrage sur tous les instruments à vent, dont l'auteur est ce même Mr. *Kastner* dont vous examinez une autre œuvre dans ce moment. Pourriez-vous me la procurer?“

Die durch aufmerksames Verfolgen aller einschlägigen Verbesserungen und Erfindungen vertiefte und erweiterte Kenntniss der Blasinstrumente, welchem später auch die fördernde Theilnahme Kastners an den Errungenschaften Ad. Sax' erwuchs, verschafften seinem Wissen und seiner Erfahrung namentlich auf diesem Felde der Instrumentation im Laufe der Jahre das berechtigte Ansehen einer Autorität, deren Rath vielfach in Anspruch genommen wurde. „Dürfte ich es mir erlauben, Sie mit einem Besuche zu belästigen? Ich wünschte Sie um freundliche Auskunft wegen einiger Blechinstrumente zu bitten“, schrieb u. a. F. Kücken (am 8. November 1844) an Kastner, den nach dieser Seite besonders auch nach der französischen Hauptstadt kommende fremde Tondichter zu Rathe zogen.

Der *Strassburger Gemeinderath* äusserte sich über den ihm von Kastner als Beweis seiner Fortschritte eingesandten *Traité d'instrumentation* durch

den Maire F. Schützenberger in einem Briefe desselben vom 28. Juli 1837 an den Stipendiaten der Stadt: „Vos travaux honorent votre cité natale et en poursuivant avec cette persévérance qui ne manque jamais au véritable talent la belle carrière dans laquelle vous venez d'entrer si dignement, vous nous rendrez fiers de vous compter au nombre de nos concitoyens.“

Eine solche dem Werke eines bis dahin unbekannten Musikers aus der Provinz beigelegte Bedeutung hatte zwei hauptsächliche Ursachen. Vor Allem das Bahnbrechende seines Erscheinens für Frankreich an und für sich; sodann die bemerkenswerthe Vereinigung von praktischer Umsicht, gewissenhafter Genauigkeit, Scharfsinn und freier Beobachtungsgabe, mit welcher in diesem ersten Sonderlehrwerke für ein bisher im Allgemeinen der höhern künstlerischen Eingebung oder empirisch gewonnener Einsicht überlassenes Gebiet der Tonsetzkunst durch dieses deutliche und übersichtliche Wege gezogen wurden.

Mit dem wachsenden Gedankeninhalt der Zeit, welcher auf dem Felde der Tonkunst den Mitteln zum Ausdruck desselben vorangeeilt war, hatte sich neben den drei Grundfaktoren rein musikalischer Darstellung, Melodie, Harmonie und Rhythmus, allmälig die Instrumentation der That nach in gewissem Sinne zu einem vierten entwickelt, ohne dass dieselbe als solcher bis dahin, flüchtige und mehr oder minder unvollkommene Versuche abgerechnet, von einem

weitern Standpunkte als wissenschaftliche Disziplin aufgefasst worden wäre. Die frühere Einfachheit des Orchesters, welches sich zur Zeit Haydns und Mozarts mit den künstlerischen Gedanken seiner Meister noch in vollem Einklang befand, wie die Art der Verwendung der einzelnen Tonwerkzeuge in demselben, hatten das Bedürfniss einer besondern, eingehenden Untersuchung der Natur der letztern, ihrer Klangmischungen u. s. w. im Allgemeinen weniger aufkommen lassen. Beethoven aber, eingeengt in den vorhandenen Mitteln für die Verkörperung seiner gewaltigen Ideen, drängte durch diese nach Erweiterung, Verfeinerung und grösserer Vielseitigkeit der instrumentalen Ausdrucksfähigkeit. Die durch ihn der orchestralen Musik gewordene höhere Bestimmung war es, welche Werth und Bedeutung der Instrumentation allgemach zu lebhafterm Bewusstsein brachte. Wenn dieser Riesengenius dem Orchester seiner Zeit dennoch seine allerdings zum Theil auch durch die ihm aus demselben erwachsenen Unzulänglichkeiten lange unverstanden gebliebenen Gedanken gleichsam aufzwang, sahen sich spätere Tondichter, obgleich die höhere Veranlagung auch hier unbewusst das Rechte fand, immerhin theils im Ausdruck beschränkt, theils im Durcheinander des hereinbrechenden Neuen, insbesondere Angesichts der steigenden Bedeutung, welche die andauernd vielfach verbesserten Blasinstrumente im Laufe der Jahre gewannen, Unsicherheit und Irrthum ausgesetzt.

Hatte man in Deutschland schon seit Beginn

des Jahrhunderts sowohl nach praktischer wie ästhetischer Seite der Instrumentation mehrfach in bescheidenem Masse Versuche unternommen, in Wesenheit und Beschaffenheit der einzelnen Tonwerkzeuge wie des Orchesters einzuführen, so war die diesem Gegenstand in Frankreich bis dahin zugewendete Beachtung eine noch geringere gewesen.[14])

In Kastners Werk bot sich hier die erste sichere und kundige Hand, welche Beschaffenheit, technische Behandlung, Tonumfang, Klangcharakter und Eigenart aller gebräuchlichen und einer Anzahl älterer Instrumente genau, fasslich und für den Komponisten unmittelbar verwendbar feststellte und Platz, Bedeutung und Verwendung jedes der erstern im Orchester als einem organisch verbundenen Ganzen kennzeichnete. Mit strengem Ausschluss überflüssiger Gelehrsamkeit und ästhetischen Beiwerks wollte der Verfasser, nach seinen eignen Worten in der Vorrede, einen übersichtlichen Rathgeber schaffen, in welchem jeder Tondichter schnell und umfassend die Nachweise finden könne, deren er benöthige. In den Grenzen Dessen, was dem erklärenden Worte über den Gegenstand überhaupt erreichbar erscheine, wende er denjenigen Theilen des Stoffes, welche die meisten Fehlgriffe des Unerfahrenen hervorzurufen pflegen, die grössere Vertiefung zu und opfere, Nützlichkeit und praktische Verwendbarkeit des Buches in den Vordergrund stellend, jede Verfassereitelkeit, indem er Schönheit des Stils überall der Kürze und Schärfe des Ausdrucks nachstehen lasse. Innerhalb dieses selbst-

gegebenen Rahmens zeigt sich in der massvollen Behandlung und umsichtigen Anordnung des Stoffes im Allgemeinen wie dem scharfen Eindringen in die Natur der einzelnen Tonwerkzeuge durchgehends unverkennbar die Berufung des Verfassers, dem Nichts entgeht, was dem Komponisten irgendwie nützlich sein könnte, zur Lösung seiner Aufgabe.

Eine Natur wie die Kastners, welche im vollen Sinne in seiner Kunst aufging und durch die Erfolge seines Strebens in der Oeffentlichkeit nur zu erhöhtem Eifer im Dienste derselben angetrieben wurde, lebte sozusagen auch mit der Instrumentation weiter. Aus diesem Grunde liess er im Jahre 1844 im gleichen Verlage seinem Buche einen Ergänzungsband *(Supplément au Traité général d'instrumentation)* folgen, der sich in erster Reihe mit den Umwandlungen, Verbesserungen und neuen Erfindungen, welche die Blasinstrumente durch Adolphe Sax erfahren hatten, eingehend beschäftigt, ausserdem auch für eine Anzahl anderer Tonwerkzeuge nützliche und werthvolle Zusätze enthält. Beachtenswerth sind in letzterer Hinsicht die Bemerkungen über erweiterte Verwendung der harmonischen Töne der Saiteninstrumente im Orchester durch Benutzung des ganzen Streichquartetts, möglichenfalls selbst der Kontrabässe, für die Ausführung derartiger Effekte. Kastner nimmt das Recht der Priorität bezüglich seiner Mittheilungen hierüber in Anspruch, indem er, nach seiner Erklärung, seine Ansichten über diesen Gegenstand Berlioz, Meyerbeer und andern befreundeten Tondichtern gegenüber

ausgesprochen und deren ungetheilte Zustimmung gefunden hatte, lange ehe ersterer im Scherzo seiner Romeo- und Julia-Symphonie die harmonischen Töne in ähnlicher Weise mit bekannt ausgezeichnetem Erfolge verwendete.

Seinem Streben nach schneller, praktischer Förderung des Komponisten in der Erwerbung der demselben wesentlichsten instrumentalen wie vokalen Kenntnisse gab Kastner noch dadurch Ausdruck, dass er seinen schon früher veröffentlichten Uebersichtstafeln über die Elemente der allgemeinen Musiklehre (»*Tableau synoptique de lecture musicale*«; »*Tableaux analytiques des principes élémentaires de la musique*«; »*Tableaux analytiques de l'harmonie*«) zwei ebensolche, auf die gebräuchlichsten Tonwerkzeuge und die menschliche Stimme bezügliche folgen liess (»*Tableaux des principaux instruments et des voix, comprenant leur diapason, leur étendue et leur coïncidence*«).

Indem Kastner mit seinem »*Traité général d'instrumentation*« dem Tonsetzer eine wohlgeordnete Fülle positiver *physiognomischer* Kenntnisse der einzelnen Instrumente erschlossen hatte, war er sich wohl bewusst, damit nur einem Theile seiner Aufgabe gerecht geworden zu sein. Der Darstellung der *psychischen* Seite der Klangwirkungen und des Verhältnisses derselben zum Seelen- und Empfindungsleben des Menschen, soweit eine solche überhaupt möglich ist, der Ergründung diesbezüglicher Beziehungen der Orchesterorgane unter einander

und sich daraus ergebender möglicher und vortheilhafter Verbindungen im Hinblick auf die verschiedenen Gattungen der selbständigen wie begleitenden Instrumentalmusik galt daher seine nächste Thätigkeit in Verarbeitung und Erweiterung des auch hierfür seit Jahren gesammelten Stoffes. Sie führte zur Veröffentlichung eines »*Cours d'instrumentation considéré sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art*«, welcher, Berton gewidmet, im Jahre 1839 im Verlage von A. Meissonnier und J. L. Heugel in Paris erschien.

Die streng sachgemässe Behandlung des Gegenstandes, welche zu den Vorzügen des ersten Theiles der Kastnerschen Instrumentationslehre gehört, zeichnet auch den zweiten aus, dessen Vorwurf schönrednerische und hypothetische Abschweifungen an sich sehr nahe legte. Ueberall zieht sich der Lehrer zurück, wo für den Schüler das Gebiet selbstschöpferischer Thätigkeit zu beginnen hat und erstrebt für denselben überhaupt den Standpunkt freier Prüfung und eigner Beurtheilung, zu dem diesen vorgeschrittene Entwicklung der Unterweisung gegenüber ebenso berechtigt wie verpflichtet. Dabei wird der Lehrstoff auch hier mit umsichtiger Genauigkeit erfasst und in geistreicher Behandlung erschöpft.

Nach einem gedrängten Ueberblick der geschichtlichen Entwicklung der Instrumentation stellt Kastner in diesem Werke, zunächst auf Grund einer Eintheilung der Orchestermusik in selbständige und begleitende, einige allgemeine praktische Gesichts-

punkte fest. Beide Gattungen erfahren entsprechende Berücksichtigung, indem nach einander die Zusammensetzung des Orchesters, die Anordnung und Verwendung der einzelnen Instrumentalgruppen in demselben, ihr Werth und ihre Aufgabe, wie die der einzelnen Tonwerkzeuge selbst unter zahlreichen Hinweisen auf die Werke grosser Meister der verschiedenen Epochen Behandlung finden. Weitere Abschnitte des Buches sind der Anleitung zur Anordnung der Partitur, der Beleuchtung des Wesens der begleitenden Instrumentalmusik, dem Vorgehen beim Einrichten und Uebertragen von Musikstücken für kleines und grosses Orchester, endlich einer Reihe von Bemerkungen über musikalische Aufführungen (Aufstellung des Orchesters, Winke für den Dirigenten u. s. w.) gewidmet, welche von der Einsicht und Erfahrung des Verfassers auch in diesen Punkten beredtes Zeugniss geben. Hieran reiht sich eine Anzahl eingehender Analysen zweckentsprechend und feinsinnig ausgewählter Partiturbeispiele aus den Gebieten der Kirchenmusik („Lacrymosa" aus Mozarts und Bruchstück des „Tuba mirum" aus Berlioz' Requiem, welch letzteres Beispiel der Komponist Kastner aus der damals noch nicht gestochenen Partitur mit den Worten überlassen hatte: „Je vous remercie de l'avoir jugé digne de cette honorable distinction"), des Oratoriums (erstes Finale aus Haydns „Schöpfung"), der symphonischen (Bruchstück des Trauermarsches aus der „Eroica"- und Larghetto der 2. Symphonie Beethovens) und dramatischen Musik (Beispiele aus Opern

von Gluck, Mozart, Berton und besonders Meyerbeer). Schätzenswerthe kurze Aufschlüsse über Militär-, Harmonie- und Tanzmusik, sowie über die menschliche Stimme, bilden den Schluss dieses »*Cours d'instrumentation*«.

Geleitet durch eine glückliche Verbindung von schöpferischer Phantasie und sichtender Wissenschaftlichkeit verstand es Kastner in diesem zweiten Theile seiner Instrumentationslehre, den Lernenden schnell und praktisch in einen der theoretischen Darstellung an sich nur in beschränktem Sinne zugänglichen Gegenstand einzuführen, dem Berufenen sodann mit dem Hinweis auf die Partituren der Meister gewissermassen nur die Pforte der eignen Prüfung und Erforschung zu öffnen und doch zugleich umsichtig der mindern Begabung einen sichern Faden durch das Labyrinth der Möglichkeiten in die Hand zu legen. Auf diese Weise tritt in dem Verfasser hier ganz besonders neben den mit den Eigenthümlichkeiten aller Instrumente und ihrer Verbindungen zur Erzielung schöner und bedeutender künstlerischer Wirkungen innig vertrauten Musiker der feinfühlige Pädagoge, welcher vor Allem das Können im Schüler zu pflegen und anzubauen bemüht ist.

„Dies Vorgehen der Unterweisung", sagt *Berlioz* in seiner Besprechung des »*Cours d'instrumentation*«,[15]) „ist dem Verfasser vollkommen gelungen. Es war in der That die beste Art, dem Schüler fasslich klar zu machen, wie die grossen Tondichter die einzelnen Theile des Orchesters bedachten, warum sie in dem entsprechenden Falle das eine oder das

andere Instrument, diese oder jene Verbindung wählten, weshalb sie an anderer Stelle abweichend handelten und wie dies verschiedene Verfahren bei ihnen doch immer in unmittelbarer Beziehung zum Charakter der Harmonie und dem melodischen Ausdruck stehe."

„Dieser Theil des Werkes", spricht sich *Maurice Bourges*[16]) über die der Partiturenanalyse gewidmeten Abschnitte des Lehrbuches aus, „hätte demselben allein schon einen Ruf verschafft, auch wenn die übrigen weniger von Wissen und Scharfsinn des Verfassers zeugten. Doch daran fehlt es nirgends. Alles ist aufs anschaulichste geordnet und die einzelnen Theile stehen in genauem und engem Zusammenhang unter einander. Eine geübte Feder vermittelt überall die Ergebnisse ebenso erschöpfender Gelehrsamkeit wie gediegener praktischer Erfahrung."

Auch seinem »*Cours d'instrumentation*« liess Kastner, wie dem „Traité", im Jahre 1844 einen Ergänzungsband (*Supplément au Cours d'instrumentation considéré sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art*) folgen. Derselbe bringt, mit Rücksicht auf seine besondere Bestimmung, gleichfalls eine Reihe bemerkenswerther Zusätze zu den verschiedenen Abschnitten des Hauptwerkes, unter welchen die ausführlichern über die unerlässlichen Eigenschaften des Dirigenten und der einzelnen Instrumentalisten des Orchesters, über das Einrichten von Musikstücken, die Militär- und Harmoniemusik besonderes Interesse bieten. Dasselbe gilt von einer Reihe neuer

Partiturbeispiele aus Werken von Mozart, Grétry, Meyerbeer, Berlioz, Halévy, Adam, sowie aus Kastners Opern „Der Tod Oskars“,[17]) „Beatrice“ und „La Maschera“.

Auch den zweiten, schon Anfangs 1837 beendeten Theil seiner Instrumentationslehre hatte Kastner dem *Institut* zur Prüfung vorgelegt. In dem von der Musiksektion der Akademie der schönen Künste darüber erstatteten *Berichte vom* 11. *März* 1837 heisst es von diesem Werke:

> Il y a peu de temps, en daignant approuver le rapport que nous avons eu l'honneur de soumettre à votre sanction sur son Traité d'instrumentation, vous avez déjà donné à Mr. Kastner une marque honorable de votre bienveillance. Dans ce premier ouvrage Mr. Kastner a traité à fond tout ce qui se rattache à l'emploi de tous les instruments de musique connus et en usage de nos jours . . . Mais il restait un point plus difficile à traiter, car il existe peu de sources à explorer pour en construire l'édifice. Cet ouvrage à faire était la mise en œuvre des matériaux indiqués et classés dans le premier, c'est-à-dire la partie poétique et philosophique de l'art. C'est le but que l'auteur s'est proposé et nous croyons qu'il est parvenu à l'atteindre par le soin qu'il a apporté dans le classement des différentes écoles et l'analyse raisonnée des divers moyens d'instrumentation employés par chacun des grands maîtres qu'il cite avec une profonde érudition musicale et dans laquelle il a su tracer avec sagacité l'itinéraire des routes que le génie a suivies constamment dans la production de ses chefs-d'œuvre.
>
> Nous pensons donc que par ces deux ouvrages Mr. Kastner s'est placé avec avantage au rang de nos meilleurs auteurs didactiques en ce genre et que

l'Académie ferait une chose juste en daignant accorder son honorable approbation à notre rapport.

Die Zustimmung der Akademie erfolgte; ebenso die *Einführung* auch dieses Lehrwerkes Kastners in die Kompositionsklassen des *Konservatoriums*.

Ehe dieser zweite Theil der Kastnerschen Instrumentationslehre veröffentlicht worden war, hatte Jos. Mainzer in einer Besprechung des ersten („Gazette musicale" vom 17. September 1837), den er darin als ein von ihm längst als unerlässlich nothwendig erachtetes Werk, „eine glückliche Erscheinung in der Musikliteratur" begrüsst, welche „in gleichem Masse ernstes und tiefes Studium wie grosse instrumentale Erfahrung bekunde", erklärt, dass auch er ein einschlägiges Werk vollendet habe, welches jedoch den Gegenstand in anderer Weise behandle. Wie sehr diese Thatsache auch für das Zeitgemässe der Kastnerschen Arbeiten zu sprechen geeignet war, hielt es Berton doch für angezeigt, seinem jungen Freunde auf alle Fälle auch für den zweiten Theil seines Buches das Recht der Priorität voll zu wahren, indem er in der „Gazette musicale" vom 5. November 1837 den vorerwähnten Bericht der Akademie über dessen »*Cours d'instrumentation considéré sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art*« zur öffentlichen Kenntniss brachte.

Ebenbürtig neben Kastners Werk trat erst mehrere Jahre nach Erscheinen desselben die Instrumentationslehre von *Berlioz* (1844), von welcher Bruchstücke zuerst in der „Gazette musicale" (1841/42) veröffentlicht wurden. Berlioz hatte in seiner

Eigenschaft als Bibliothekar des Konservatoriums, welche Stelle er im Jahre 1839 antrat, ganz besonders Gelegenheit, durch die vielfache Benutzung der Kastnerschen Bücher das überaus Zeitgemässe und Nützliche eines solchen Unterrichtswerkes zu erkennen. Wie er dem ihm damals eng befreundeten Kastner gegenüber wiederholt unverhohlen äusserte, hatten ihm dessen Arbeiten über den gleichen Gegenstand bei der Beschäftigung mit seinem eignen Lehrbuche wesentlich gedient. Uebrigens konnte sich Kastner oft genug selbst von der Wahrheit dieses Geständnisses überzeugen, wenn er damals Berlioz in dessen Arbeitszimmer aufsuchte und dieser ihm mit dem Hinweis auf den „Traité“ und „Cours“, die aufgeschlagen auf dem Schreibtisch lagen, zurief: „Vous voyez, mon cher Kastner, je vous ai là et vous me servez beaucoup!“ Der flüchtige Hinweis auf diese Quelle in Berlioz' Instrumentationslehre steht allerdings in keinem Verhältniss zu dieser freiwillig selbst bestätigten Benutzung des ältern Werkes.

Dass sich dieselbe in der Hauptsache nur auf die leitenden Grundsätze beziehen konnte, ist selbstverständlich bei einem Tondichter, welcher berufen war, dem Orchester und seinen Werkzeugen ihre verborgensten Geheimnisse zu entlocken und sie in vor ihm nicht gekannter Mannigfaltigkeit ihrer Ausdrucksfähigkeit zur Vermittlung des ganzen Bereiches menschlichen Empfindens zu bringen, von höchster idealer Verklärung bis zu materialistischster Gegenständlichkeit, erforderlichen Falls bis zum „Encanailliren“ einer Melodie, nach seinem eignen be-

zeichnenden Ausdruck. Bemerkenswerth aber bleibt, dass Berlioz seinen „Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes", wie nicht minder seine 1854 erschienene Abhandlung „L'art du chef d'orchestre" auf der Grundlage einer aus überwiegend germanischer Veranlagung entstandenen Schöpfung erhob. Die kurze Zeit nach ihrer Veröffentlichung erfolgte Uebersetzung der Berliozschen Werke erklärt die Thatsache, dass derselbe in Deutschland allgemein als Verfasser der ersten umfassenden Lehrbücher dieser Gattung gilt.

„On proclame l'apparition prochaine du traité d'instrumentation de Berlioz", schrieb Maurice Bourges im September 1843 an Kastner. „Je ne doute pas de ses mérites; mais venez aussi donner une seconde édition du vôtre, qui est son aîné." Kastner beschränkte sich auf die Abfassung der beiden Ergänzungsbände, die einer zweiten Auflage des „Traité" und des „Cours" beigegeben wurden. Sein forschender Blick hatte damals bereits wieder neue Gebiete für die Bethätigung seiner Kraft erfasst, deren Bearbeitung ihn vorherrschend beschäftigte. Dieselbe liess ihn sowohl von einer einheitlichen Verschmelzung der vier Theile seines Werkes wie von dessen Uebersetzung absehen.

In Frankreich ist Kastners für die dortige Entwicklung der instrumentalen Tonkunst nach Seiten des Unterrichts bedeutungsvollem Werke der ehrenvolle Platz, welchen es bei seinem Erscheinen errungen, bewahrt geblieben. Hierfür spricht weit mehr noch als die Hinweise auf dasselbe, die sich

in kleinern dort veröffentlichten Anleitungen und Handbüchern für die Instrumentation, wie A. Elwarts „Petit traité d'instrumentation“ (Paris 1862) u. a., ebenso auch in nicht unmittelbar für den Unterricht bestimmten einschlägigen Abhandlungen, wie H. Lavoix fils' „Histoire de l'instrumentation“ (Paris 1878), finden, der Umstand, dass das umfassendste dem gleichen Gegenstand gewidmete französische Werk, welches seit dem Berliozschen erschien, F. A. Gevaerts „Traité général d'instrumentation“ (Gand 1863, neu bearbeitet erster Theil Paris 1885), das Kastnersche — und zwar in der ersten Auflage dieses allein — mehrfach anzieht.

Deutschland allerdings schuldet den Verdiensten des elsässischen Musikers auch in dieser Beziehung eine späte gerechtwerdende Anerkennung.

FÜNFTER ABSCHNITT

V.

Das Haus Boursault. Kastner übernimmt in demselben die früher von Reicha ertheilten Unterrichtsstunden. Seine Verlobung mit Fräulein Léonie Boursault.

Von gleicher Wichtigkeit und Tragweite wie für Kastners erfolgreiches erstes Hervortreten an die Oeffentlichkeit der Pariser Musikwelt sollten sich die zwischen ihm und Reicha bestandenen Beziehungen in ihren Nachwirkungen für seine Herzensinteressen und die äussere Gestaltung seiner Zukunft erweisen.

Um Ersatz des so unerwartet hinweggerafften Meisters durch seinen besten Schüler gebeten, übergab die Wittwe Reichas Kastner wenige Wochen nach dem Tode des erstern die Adresse des Hauses *Boursault*, dessen Tochter den Unterricht des Dahingegangenen genossen hatte. Die folgewichtige Veränderung, welche sich aus dem Eintritt Kastners in dasselbe für ihn ergeben sollte, dürfte eine kurze Darlegung der Stellung und Verhältnisse dieser so-

wohl in ihren Mitgliedern wie deren Schicksalen merkwürdigen Familie rechtfertigen.

Seit Generationen hatte der Name *Boursault* in der Gelehrten- und Künstlerwelt Frankreichs einen guten Klang. Schon das 17. Jahrhundert besass in Edme Boursault, dem Freunde Molières und Corneilles, einen Schriftsteller und Bühnendichter von Ruf, welcher seine reichen Einkünfte als Finanzpächter vielfach im Dienste der Kunst verwandte, und zwar, wo es das Wohl der letztern galt, mit umfassender Hülfsbereitschaft für Freunde wie für persönliche Widersacher.

Die hochherzigen Anschauungen dieses seines Urgrossvaters waren es, welche in *Jean François Boursault*, dem Vater der von Reicha ererbten Schülerin Kastners, fortwirkten. Der gleiche Zug grossen Empfindens bei reger Unternehmungslust, bedeutendem Scharfsinn und glücklicher Verwendung desselben im Dienste der öffentlichen Wohlfahrt, bemerkenswerther eigner künstlerischer Begabung bei weitgehendster Bethätigung im Anbau des Schönen für die Allgemeinheit gehörten zu den überkommenen Familieneigenschaften desselben. Begeisterte Liebe zur Freiheit verbunden mit angebornem Gerechtigkeitssinn, vollständige, unbeirrte, auf die philosophischen Grundsätze seiner Zeit gegründete Unabhängigkeit des Denkens bei den Rücksichten der Dankbarkeit und Menschlichkeit nie entfremdetem Fühlen zeichneten diesen eigenthümlichen Mann persönlich aus. Während eines Lebens, das fast die

Dauer eines Jahrhunderts umfasste und einem Zeitabschnitt angehörte, welcher die eingreifendsten Wandlungen der Ueberzeugungen aufweist, lieferte derselbe das seltene Beispiel unveränderten Festhaltens und im Kreise seiner Verhältnisse beharrlich fortgesetzten Ausbaus der in seinen Jünglingsjahren erfassten grossen allgemeinen Ideen, welche bei ihm durch alle stürmischen Läuterungsphasen jener Zeit das Gepräge aufrichtigen Ringens nach friedlicher Kultur des modernen Lebens trugen.

Von seinem Vater, einem angesehenen, wohlhabenden Pariser Handelsherrn, für das Rechtsstudium bestimmt, hatte der im Jahre 1752 geborne Jean François Boursault eine sorgfältige Erziehung genossen. Wie sehr derselbe sich auch die Vortheile einer solchen zunutze zu machen wusste, siegte doch bald das in seinen Adern pochende Blut seines künstlerischen Ahnen über die Anforderungen der Verhältnisse und führte ihn, nachdem er einige Zeit einem Dragonerregiment angehört hatte, zu einer wandernden Schauspielergesellschaft, welcher er sich, aus Rücksichten für seine Familie unter dem Namen *Malherbe*, anschloss, um die künstlerischen Sporen zu verdienen. Schöne Stimmmittel und ein stattliches Aeussere bei ausgesprochener Begabung unterstützten Fleiss und Streben wirksam genug, um ihn nach dem Tode Lekains unter die Bewerber für dessen Fach zu reihen. Boursaults Gastspiel am Théâtre-français — im Dezember 1778 — nahm einen ehrenvollen Verlauf, wenn er sich auch, da Larive ihm mit dem Auftreten in der Tragödie

zuvorgekommen war, auf die Komödie beschränken musste. Von dem Verfolgen der Absicht, welche ihn nach Paris geführt, sah er indessen ab, als ihm, der sich auch durch eine Anzahl Bühnenwerke als dramatischer Dichter bekannt gemacht hatte, die Leitung des Marseiller Theaters zu übernehmen Gelegenheit bot.

Hier erhielt er im Jahre 1780 von dem kunstsinnigen Vicekönig von Sizilien, Domenico Caraccioli, den Auftrag, für Palermo eine französische Schauspielgesellschaft zusammen zu stellen und dieselbe als Direktor dorthin zu begleiten, was er auch zur Ausführung brachte. Das Jahr 1782 sah Boursault als Leiter des französischen Schauspiels am Hofe von Neapel. Von dem Königspaar, dem er bald als Künstler wie als Mensch werth geworden war, neben artistischen auch mit geschäftlichen Unternehmungen betraut, wusste er dieselben zur vollen Zufriedenheit seiner Gönner durchzuführen und fand zu dieser Zeit schon Gelegenheit, den ersten Grund zu seinem spätern bedeutenden Vermögen zu legen. Dankbarkeit und persönliche Anhänglichkeit banden ihn auch in der Folge an seine Wohlthäter, obgleich sich Boursault als ächter Sohn des 18. Jahrhunderts vollkommen zum Apostel der sozial zersetzenden Vernunftlehre berufen fühlte, welche damals schon die Throne bedenklich untergraben hatte.

Als in Frankreich das erste bedeutungsvolle Sturmesgrollen sich regte, litt es Boursault nicht mehr in Neapel. Im Jahre 1788 kehrte er in seine Vaterstadt zurück. Als Träger von Briefen der

Königin von Neapel an ihre Schwester Marie-Antoinette, wurde er von letzterer in einer Audienz empfangen, in welcher die Huld der bereits sehr unglücklichen Herrscherin das Herz des Republikaners gewann. Spätere Beweise des Vertrauens derselben zu dessen hochherziger Empfindungsweise regten letztere in dem dem Königthum verhängnissvollen Stadium der Revolution zu einem, wie so mancher andere, verunglückten Versuche an, die Fürstin vor einem schmachvollen Tode zu bewahren. Es war dies einer der vielen Fälle in der spätern bewegten politischen Laufbahn Boursaults, in denen er den Zwiespalt des republikanischen mit dem rein menschlichen Gewissen, unbekümmert um die Gefahren, welchen er sich selbst dadurch aussetzte, im Sinne wahrer Humanität auszugleichen verstand.

Die Liebe zu seiner Kunst führte Boursault bald nach seiner Rückkehr aus Italien neben seiner regen Antheilnahme an dem Voranschreiten der revolutionären Bewegung, wozu ihn eine seltene Macht der Persönlichkeit über die Menge besonders befähigte, in neue Beziehungen zum Theater. Theils in Gemeinschaft mit seinem Bruder, theils allein, baute er kurz nach einander das Schauspielhaus in Lille und das Théâtre-des-Célestins in Lyon und folgte endlich wieder einem Rufe nach Marseille als Generaldirektor des dortigen 1784 neuerrichteten Grand-Théâtre. Im Jahre 1790 nach Paris zurückgekehrt, liess er auf einem Grundstück zwischen der rue St.-Martin und der rue Quincampoix in der kurzen Zeit von zwei Monaten das Théâtre-Molière errichten, dessen Lei-

tung er zunächst selbst übernahm. Dasselbe, welches begreiflicherweise der herrschenden Tagesstimmung Rechnung tragen musste, u. a. mehrere Stücke Ch. Ph. Ronsins zur Darstellung brachte, machte Anfangs glänzende Geschäfte und verschaffte seinem Direktor eine gewisse Volksthümlichkeit.

Doch schon 1791 verliess Boursault den Dienst der Kunst, um sich vom folgenden Jahre an — seinen Theaternamen Malherbe ablegend — ganz dem des Vaterlandes zu widmen. Nachdem er bereits als Kapitän der Nationalgarde, Bevollmächtigter des „Comité de bienfaisance" und Wähler der „Section des Lombards" eine Anzahl verschiedener patriotischer Pflichten zu erfüllen gehabt hatte, wurde er zum ersten Ersatzmann der Pariser Abgeordneten des Konvents erwählt.

Noch ehe er jedoch Gelegenheit finden sollte, den Sitzungen dieser Versammlung beizuwohnen, hatten ihn die Minister Roland de la Platière und Pache ausersehen, das bis dahin dem General Brune übertragene Remontegeschäft für die Armee, nach Prüfung der Rechnungsablegung desselben, zu übernehmen. In dieser Angelegenheit reiste Boursault bald darauf nach der Bretagne, wo er seine Aufgabe mit seltener Umsicht und Rechtlichkeit erfüllte, was ein im „Moniteur" (1793) veröffentlichter Bericht des Abgeordneten Carnot mit den Worten anerkannte: „Nous avons reconnu que jamais entrepreneur ne mit plus d'ordre, d'économie, et n'administra avec plus de zèle et d'intelligence."

Der Tod des Pariser Volksrepräsentanten L. P.

Manuel, welcher seine Verwendung für Ludwig XVI. am 15. November 1793 auf dem Blutgerüste büsste, rief Boursault in den Nationalkonvent. Das Schicksal seines Vorgängers, welches in jenen Tagen jedem redlichen Willen, die zur Tagesordnung gewordenen Uebergriffe schrankenloser Willkür zu dämmen, drohte, sollte sich auch für Boursault erfüllen, als er die zu den Geächteten des 31. Mai 1793 zählenden Abgeordneten Buzot, Savary, Lahaye und Lesage, um sie dem Kerker zu entziehen, als Fuhrknechte verkleidet mit Pferdetransporten zur Armee des Generals Wimpffen sandte. Der Rache des bezüglich seiner bei dieser Gelegenheit misstrauisch gewordenen Diktators Robespierre entging Boursault auf Betrieb seiner Freunde durch eine plötzliche Sendung nach Rennes zum Zweck neuer Remonteaushebung. Dieselbe zog sich länger hinaus. Ihr folgte der Auftrag, die bürgerliche und militärische Einrichtung der in der Bretagne geschaffenen Departements vorzunehmen, Angelegenheiten, welche den Volksrepräsentanten Boursault drei Jahre von Paris fern hielten.

Auch bei Erfüllung dieser Pflichten bethätigte derselbe auf dem Grunde seltener Geistesgegenwart, aufrichtiger Menschenliebe und besonderer Befähigung für seine Sendung den redlichen Willen, Blutvergiessen zu verhindern und das geschwundene öffentliche Vertrauen wieder herzustellen. Sein Vorgehen trug wesentlich dazu bei, den Aufruhr in diesem Landestheile zu dämpfen. Zahlreiche gefangene und geächtete Priester und Edelleute dankten

ihm ihre Befreiung und Rettung. Die Folgen seiner Wirksamkeit, für welche seine vom Geiste der Versöhnung erfüllten Erlasse Zeugniss geben, fanden die bezeichnendste Würdigung in einem von den Franzosen aufgefangenen, im „Moniteur“ (1795) veröffentlichten Berichte des Lord Moira, damals Gouverneur von Jersey und Guernsey, an die englische Regierung, worin es heisst, „dass die Verwaltungsmassregeln des Volksrepräsentanten Boursault den englischen Interessen in diesen Departements mehr schadeten, als die Anwesenheit einer Armee von hunderttausend Mann.“

Für seine dabei entwickelten Grundsätze, wie für seinen Charakter überhaupt, spricht folgendes Begebniss. Von Nantes kommend, wo er den Greueln Carriers ein Ende gemacht hatte, musste Boursault einst in Vannes, des Pferdewechsels halber, einen kurzen Aufenthalt nehmen. Während er auf den Umspann wartete, sah er plötzlich einen Haufen Leute in wilder Flucht über den Marktplatz stürzen. Dieselben hatten in der nahen Kirche die Messe gehört und waren, als sie von der Ankunft eines Volksrepräsentanten Kunde erhielten, eiligst davon geeilt, da sie sich nach ihren bisherigen Erfahrungen unter der Republik für eine solche Handlung mit dem Schlimmsten bedroht sahen. Nachdem Boursault aus dem Munde des Postmeisters diese Erklärungen vernommen hatte, ging er langsam über den Platz und lenkte, wie von ungefähr, seine Schritte nach der Kirche. Er betrat dieselbe mit der Haltung eines Mannes, der sich der Heiligkeit des Ortes wohl be-

wusst ist, und verweilte einige Zeit darin. Dieses einfache Vorgehen erregte unter der Bevölkerung, welche Boursault mit ängstlicher Neugier gefolgt war, gleichsehr Erstaunen wie Befriedigung und die Bewohner des Departements Morbihan erklärten, keinen Grund zu sehen, sich einem Volksrepräsentanten, der seinen Gott nicht verleugne, ferner entgegenzusetzen.

Aehnlich versöhnlich und beruhigend wirkte Boursault, als er sich mit dem General Humbert ohne alle Begleitung und ohne Waffen in eine Versammlung von gegen 30 000 Bretonen begab, welche er durch sein unerschrockenes Benehmen und seine friedvollen Vorschläge von fernerm Blutvergiessen abhielt.

Aus der Bretagne nach dem Departement Vaucluse gesandt, hatte er zu wiederholten Malen mit Gefahr seines Lebens die Gefangenen gegen die Bevölkerung zu schützen. Die Macht seiner Persönlichkeit kam ihm hierbei wesentlich zustatten. Eines Tages von der wüthenden Menge umringt und an eine Mauer gedrückt, hörte er laut sein Blut verlangen. Schon waren seine Kleider herabgerissen und, hart bedrängt, blieb ihm nur so viel Raum, dem grimmigsten Gegner, einem Fleischer, der ihm die Zinken einer Mistgabel auf die Brust gesetzt hatte, seinen entblössten sehnigen Arm mit den Worten entgegen zu strecken: „Blut willst Du? So beiss zu!“ Diese Unerschrockenheit bewirkte einen plötzlichen Umschwung der auf ihn Eindringenden, welche, zurückweichend, ihr Opfer freiliessen.

Wie früher in den westlichen Departements,

11*

wusste sich Boursault auch hier bald die Zuneigung der Bevölkerung zu erwerben. Sie fand sowohl in ihn ehrenden Adressen, wie in seiner Wahl durch die Einwohner der alten Grafschaft Venaissin in den Rath der Fünfhundert Ausdruck.

Als sich Boursault im Laufe der fernern Gestaltung der politischen Verhältnisse aus dem öffentlichen in das Privatleben zurückgezogen hatte, nahm er die Leitung des Théâtre-Molière, dessen Eigenthümer er geblieben war, wieder in die Hand. Die im Gefolge der glücklichen Kriege Napoleons herbeigeführten mannigfachen Beziehungen Frankreichs zu dem Auslande brachten den unternehmenden Geist auf den Gedanken, seine Bühne ausschliesslich der Darstellung von Uebersetzungen der bedeutendsten fremden dramatischen Erzeugnisse zu widmen. Er änderte den Namen derselben in „Théâtre des variétés étrangères“ und die Eröffnungsrede am 29. November 1806 stellte die Hauptwerke Shakespeares, Sheridans, Schillers, Calderons, Lope de Vegas, Goldonis u. a. in Aussicht. Doch fand Paris damals noch nicht genügend Geschmack an der fremdländischen dramatischen Literatur. Das Theater wollte nicht recht gedeihen und wurde übrigens in Folge des kaiserlichen Dekretes vom Jahre 1807, das von den damals bestehenden 28 Pariser Theatern nur 10 genehmigte, geschlossen.

Grössere überseeische Unternehmungen dagegen, welche Boursault in Gemeinschaft mit Pariser Handelshäusern einging, waren von reichem Erfolg gekrönt.

Mit bedeutendem Verwaltungsgeschick und kaufmännischem wie industriellem Scharfblick verband der vielseitig thätige Mann neben seinen künstlerischen Neigungen eine grosse Vorliebe für die Natur. Zucht und Einheimischmachung fremder Pflanzen, Hebung und Erleichterung der Landwirthschaft waren Gegenstände seines Nachdenkens und seiner Bestrebungen. Jede Theorie aber wuchs bei ihm auf dem Boden der Erfahrung und verwerthete sich sofort wieder zu einer solchen.

So sah er in der Industrie für die Menschheit die wirksamste Vermittlerin des grossen Evangeliums der Natur, welch letztere sich durch ewig neue Verklärung und Verwerthung auch der Abfälle ihres Lebensprozesses zu Schönheit und Genuss in Gleichgewicht und Harmonie erhält. Das Gesetz ihrer weisen Sparsamkeit war ihm das höchste und schöpferischste, und da kein Gedanke bei ihm lange unfruchtbar blieb, fasste Boursault, nach dem Wort des Dichters: „Und was der Mensch mit Füssen tritt, sei künftig deine Liebe!“ den Plan einer praktisch rationellen Verwerthung aller Abfälle der Stadt Paris im Interesse der Landwirthschaft. Im Verein mit dem gleichgesinnten hauptstädtischen Polizeipräfekten Dubois gelang es ihm, die Strassenreinigung wie die Verwaltung der Abdeckerei von Paris in Pacht zu bekommen.

Abgesehen davon, dass er in der Handhabung beider Zweige dem Allgemeinwohl zugute kommende wesentliche sanitäre Verbesserungen einführte, brachte er diese gering geachteten Abfälle durch ent-

sprechende Abschlüsse mit Gutspächtern zu nützlich kultureller Verwendung weiterer Kreise. Zugleich boten sie ihm selbst einen Theil der natürlichen Grundlage von durch ihre Ausdehnung, Schönheit und Seltenheit der Pflanzen die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich ziehenden Gartenanlagen, welche Boursault mitten in der Hauptstadt Frankreichs — in der rue Blanche — erstehen liess. In entgegenkommendster Weise weitern Kreisen zum Mitgenuss erschlossen, bildeten dieselben unter dem Kaiserreich, der Restauration und den ersten Jahren des Julikönigthums die Bewunderung aller Einheimischen wie aller Fremden, die Paris besuchten. Die Treibhäuser, in denen die Kamelie und Magnolie zuerst in Frankreich eingeführt worden waren, wiesen die damals seltensten europäischen wie exotischen Pflanzenschätze auf und brachten ihren Besitzer durch sein umfassendes Interesse für alles Einschlägige in Beziehungen zu den hervorragendsten Fachleuten sowohl wie seine Leidenschaft theilenden hohen Persönlichkeiten, u. a. zur Kaiserin Josephine.

Ein in rastlosen grossartigen Unternehmungen gewonnenes Vermögen erblühte hier hundertfach zu Nutzen und Vergnügen der Welt. Die regste Bethätigung Boursaults an Kunst, Literatur und Wissenschaft umgab auch sein in diesen Gärten gelegenes Heim mit dem Glanze gediegenen Geschmacks. Eine werthvolle Gemäldegallerie vereinigte Meisterwerke alter und neuer Schulen; kostbare Bildhauerarbeiten schmückten die Anlagen und zierten die Räume des Hauses.

Hier empfing Boursault an der Seite seiner schönen und hochgebildeten zweiten Gattin, dem Geschwisterkinde des Akademikers Pierre Hachette, im Laufe der Jahre zahlreiche wissenschaftliche, literarische und künstlerische Berühmtheiten, ebenso hervorragende Männer aller politischen Parteien und der verschiedensten Stände: Legitimisten, unter denen er manche zu ewiger Dankbarkeit für Leben und Vermögen verpflichtet hatte, Republikaner, Bonapartisten, Anhänger des Julikönigthums; Diplomaten, Militärs, höhere Staatsbeamte, grosse Industrielle und Kaufleute. Fast alle fanden sich durch irgend ein verbindendes Andenken an den Herrn des Hauses geknüpft, welcher sich unter den Anhängern der entgegengesetztesten politischen und künstlerischen Glaubensbekenntnisse Freunde zu erwerben gewusst hatte.

Auch Mitglieder der verschiedenen Herrscherfamilien, welche während seines Lebens so wechselnd den Thron Frankreichs inne hatten, lockten die Kunstschätze seines Hauses, die seltenen Erzeugnisse seiner Gärten. Wie sehr er dabei ihre persönliche Hochachtung genoss, bewies der Besuch, den ihm einst auch die Herzogin von Angoulême machte. Dem Zartgefühl Boursaults schien es unerlässlich, die durch die Revolution am schwersten heimgesuchte Fürstin nicht unwissentlich das Haus eines ehemaligen Konventsmitgliedes betreten zu lassen. Er ging derselben daher ehrfurchtsvoll mit der Frage entgegen, ob sie auch wisse, dass sie sich bei einem einstigen Volksrepräsentanten befinde.

„Ich weiss es wohl", antwortete die Herzogin, ihm die Hand reichend; „ich weiss auch, wie Sie sich in jener traurigen Zeit als solcher erwiesen haben und desshalb bin ich gekommen!"

Dass ein Mann in so glänzend unabhängiger Stellung neben zahlreichen Freunden auch Feinde gehabt habe, begreift sich leicht. Bezüglich seiner politischen Laufbahn war er in der glücklichen Lage, den Verleumdungen derselben öffentliche Beweise seines tadellosen Verhaltens entgegenstellen zu können. Eine einzige geschäftliche Unternehmung bot ihnen einen scheinbaren Halt des Vorwurfs. Unter der Restauration hatte Boursault auf Anregung des Ministers Barthélemy kurze Zeit die Pacht der öffentlichen Spielhäuser in Paris übernommen. Die Regierung, welcher daran lag, eine so zuverlässige Einnahmequelle in sichern Händen zu wissen, drängte ihn gewissermassen dazu. Dass er nachgab, hatte Boursault oft zu bereuen Anlass, denn eine Schar Neider wurde damit gegen ihn entfesselt.[18]) Doch brach er der Verleumdung selbst die Spitze ab, indem er den Vertrag nach kurzer Zeit rückgängig machte.

Im Alter von bald achtzig Jahren riss die erste und grösste Leidenschaft seines Lebens, das Theater, Boursault noch einmal hin. 1829 erwarb er die Salle Ventadour, welche die Zivilliste 7 Millionen Francs gekostet hatte, um die Summe von 3 Millionen, ein Geschäft, bei dem er in der Folge 1 500 000 Francs gewann. Weniger günstig gestaltete sich für ihn die im folgenden Jahre selbst übernommene Direk-

tion der Komischen Oper. Den in Folge des durch die häufigen Aufstände und das Umsichgreifen der Cholera beeinflussten schlechten Geschäftsganges drohenden Verlust seines gesammten Vermögens wusste Boursault, nachdem er bereits gegen 80 000 Francs zugesetzt hatte,[19]) allerdings nicht ohne weitere bedeutende Opfer, durch einen jener Züge der Geistesgegenwart und Billigkeit, an denen sein wechselvolles Leben so reich war, abzuwenden: gegen sofortige bare Auszahlung einer vollen Jahresgage verzichteten Beamte und Mitglieder der Bühne auf ihre kontraktlichen Rechte und Boursault zog sich nun für immer vom Theater zurück.

Die bei diesem letzten Theaterunternehmen erlittenen Verluste sowohl wie die Beschränkung, welche das hohe Alter für Boursault in der fortgesetzten ausgedehnten Hingabe an seine Leidenschaft für die Hortikultur mit sich brachte, veranlassten ihn in der Folge nach und nach seine Glashäuser und den grössten Theil der Gartenanlagen für Bauzwecke zu veräussern. An Stelle derselben wurde eine Strasse angelegt, welche bis zum Jahre 1868 den Namen *rue Boursault* trug. Der Umstand, dass auch Batignolles eine Strasse dieses Namens besitzt, veranlasste damals den Seinepräfekten erstere mit der rue La Bruyère, deren Fortsetzung sie bildet, zu vereinigen. Eine Seitenstrasse der ehemaligen rue Boursault jedoch, die nach der jüngsten Tochter des Hauses *rue Léonie* genannt worden war, trägt diese Bezeichnung noch heute.

Dies letzte, seinem Alter geborne Kind Bour-

saults, *Léonie Amable Alberte*, war zugleich das einzige, welches das väterliche Haus bis zum Tode der Eltern dauernd nie verliess, in demselben aber auch alle Vortheile und Liebe eines einzigen genoss. Aus früherer, nach friedlichem Uebereinkommen geschiedener Ehe sowohl des Vaters wie der Mutter Léonies stammten je zwei Töchter, von denen aber die Boursaults bereits an angesehene Kaufleute verheirathet waren, als derselbe die Verbindung mit seiner zweiten Gattin schloss. Auch die durch Talente ausgezeichneten noch sehr jungen Töchter erster Ehe der Frau Boursault, welche neben ihrem ältesten Kinde der zweiten im Hause des Stiefvaters eine treffliche Erziehung genossen hatten, waren schon vor der Geburt Léonies vermählt. Die älteste derselben war die durch besondere gesellschaftliche Vorzüge und Veranlagung für Musik ausgezeichnete Gattin von *Paul Molinos* geworden, welcher, gleich seinem Vater, dem Mitgliede des Instituts, Paris als Architekt von Ruf mit zahlreichen Denkmalen seiner Kunst bereicherte. Die zweite fand nach kurzer unglücklicher Ehe mit dem Kaufmann *Robin* für sich und ihr einziges Kind in ihrem in Holland und England geschätzten Talent für die Malerei eine ihren geistigen Bedürfnissen und Lebensgewohnheiten hinreichend entsprechende Unterhaltsquelle. Die rechte Schwester Léonies, *Alberte*, auf welche die voltairianische Luft des Vaterhauses besonders bestimmend gewirkt hatte, war an den Spross einer alten Adelsfamilie, *Baron de Rubempré*, verheirathet und genoss in der französischen wie

auch der italienischen Gelehrten- und Künstlerwelt den Ruf eines mit glänzenden Gaben ausgestatteten Geistes. Diese Geschwister standen alle weit aus dem Bereiche der kleinen Léonie, welche dieselben selten sah, vielmehr Gespielin ihrer nur wenige Monate als sie selbst jüngern oder ältern Neffen und Nichten wurde.

Das durch ihr Erscheinen herbeigeführte Scheitern der Hoffnung ihrer Eltern auf die Geburt eines Sohnes, welche durch festliche Beleuchtung der Gärten hätte gefeiert werden sollen, that der jüngsten Tochter in der Zuneigung des Vaters und der Mutter keinen Abbruch. Zwar blieben die Gärten am Abend ihres Geburtstages dunkel; doch erschloss die Liebe der Mutter, welche diesem letzten Kinde, ohne sich von ihm zu trennen, doch eine allerdings in Paris für das zarte Alter schwer durchführbare körperlich kräftigende Erziehung geben wollte, dieselben zum Jugendparadies Léonies.

Hier konnten die zahlreichen Fremden aller Länder, welchen dies „Neu-Athen“ Montags und Freitags geöffnet war, damals an leidlich schönen Tagen vom Frühjahr bis zum Spätherbst auf einem der prächtigen Rasenplätze ein zartes Kind sehen, welches, unter Aufsicht einer Wärterin auf demselben umher kriechend, später die ersten Schritte versuchend, mit einer schönen weissen Ziege sich belustigte, aus der die Kleine sehr selbständig nach Belieben die ihr von derselben willig überlassene Nahrung sog. Das Köpfchen mit dem in Frankreich in dieser Zeit noch traditionellen

„Bourrelet“ geschützt, nahm es unerschrocken die oft nicht sanften Stösse hin, mit welchen die sonderbare Amme die allzu fest in ihr Fell gekrallten Händchen ihres Säuglings spielend zu entfernen suchte, während heiteres Kinderlachen und behagliches Meckern die augenscheinliche Freundschaft zwischen beiden kund that. In dieser Weise hatte Frau Boursault auf den Rath ihres Arztes ihr letztes, sehr zartes Kind à la Rousseau mit bestem Erfolg thatsächlich an die Brust der Natur gelegt.

Als Léonie diese Nahrungsquelle entbehren konnte, blieben die Gärten fortdauernd ihre Kinderstube, in welcher sie neben Abhärtung und Stärkung des Körpers zugleich die verschiedenartigsten Eindrücke empfing. Die aus allen Theilen Europas kommenden Fremden, welche oft in ansehnlicher Zahl die Gänge der Gärten und Treibhäuser belebten, die Léonie ungehindert als Tummelplatz für ihre Spiele betrachtete, mussten sich der wachsenden Unterscheidungsfähigkeit derselben, oft schon durch Kleidung und Benehmen, hauptsächlich aber durch die in der Sprache ausgedrückte nationale Verschiedenheit auffällig machen. Mehr noch erregte wiederum das inmitten der Blumen und Sträucher exotisch und eigenartig wie diese aufwachsende Kind die Verwunderung der Besucher. Man suchte es aufzuhalten und auszufragen. Personen von ernstem Aeussern hielt Léonie so wenig Stand, wie Kindern, denen sie besonders auswich. Freundlicher Liebenswürdigkeit aber antwortete sie durch hei-

teres Lachen auf unverstandene, in fremder Zunge an sie gerichtete Fragen und brach, oft zur Verzweiflung der Gärtner, welche sich vergeblich bei dem Vater beschwerten, verschwenderisch Kamelien und andere Blumen für die Fremden. Diese häufigen Begegnungen regten natürlich die Kleine, welche mit der schnellen Fassung der Kinder für Sprachen die zu ihr gesprochenen Worte zur Belustigung der Ihrigen, ohne den Sinn zu verstehen, wiederholte, zu ungestümen Fragen nach Heimat und Natur der ihr räthselhaften Besucher an. Wie sehr Eltern und Wärterin sich bemühten, dem Fassungsvermögen der Kleinen entsprechend, durch Erzählungen von fremden Ländern und Leuten zu antworten, immer blieb noch ein weites Wo und Wie offen, welches Phantasie und Sehnsucht geschäftig ausfüllten.

Der kosmopolitische Grund, der auf diese Weise in dem Kinde gelegt wurde, fand in der verständnissvollen Anerkennung, die dessen Eltern allem wahrhaft Hohen und Guten, welchem Volke es auch angehören mochte, darbrachten, eine naturgemässe Befestigung und Erweiterung. Gehörte es doch u. a. durch längere Zeit für Léonie zu den Belohnungen besonderer Artigkeit wie zur Unterhaltung, wenn Krankheit sie im Bett hielt, dass die Mutter ihr neben andern kleinen Kostbarkeiten eine kunstvolle Elfenbeinfigur Friedrichs des Grossen zeigte. Dabei erzählte sie der Kleinen das für dieselbe Verständliche aus dessen Leben und pflegte hinzuzusetzen, sie werde später einst verstehen

lernen, wie Ausserordentliches dieser König für die Menschen gethan habe.

In ihrem fünften Jahre empfing Léonie von dem Volke jenseits des Rheins die ersten Kenntnisse aus eigner Anschauung gelegentlich einer Badereise ihres Vaters nach Aachen, auf welcher sie ihn begleitete. Eine Menge neuer Eindrücke, vor Allem das Leben und Treiben einer rauchenden, trinkenden und singenden deutschen Studentenschar, welche sie zu beobachten Gelegenheit hatte, prägten sich dem lebhaften Kindessinne ein, um in spätern Jahren Sympathie erweckend wieder aufzutauchen.

Die besondere Hochachtung und Auszeichnung, mit welchen ihre Eltern manchen Gästen des Hauses begegneten, mussten dem heranwachsenden Kinde auffallen. Auf sein Forschen hierüber erfuhr es, dass diese Personen entweder die Macht besässen, mehr Gutes für die Menschheit zu schaffen als andere oder durch ihre Geistesgaben ihren Nächsten in hervorragendem Masse Freude und Nutzen zu bereiten. Gern wäre Léonie in der Gesellschaft dieser Gäste, denen sie die Hand reichen durfte, geblieben. Das Wort der sie noch in die Kinderstube verweisenden Mutter, für solchen Umgang müsse man mit den wachsenden Jahren selbst Kenntnisse zu erlangen und ein vortrefflicher Mensch zu werden streben, entzündete brennenden Wissensdurst und Ehrgeiz in der kindlichen Seele. Eine italienische Erzieherin, welche zunächst bestimmt war, erstern zu befriedigen, verstand es nicht, das lebhafte Kind zu fesseln. Ihre Thätigkeit sank bald

zu der einer sorgsamen Wärterin herab und für den Unterricht in Sprachen, Geschichte, Geographie u. s. w. wurden Lehrer angenommen. Die Meloplastemethode, eine Vorläuferin des Ziffernsystems Galin, welche Léonie die Anfangsgründe der Musik vermittelte, wurde ihr durch die Geistlosigkeit des Lehrers bald verleidet, während sie das Klavierspiel mit Eifer betrieb. Auch dem Unterricht in der Mathematik gegenüber, welcher ihr auf Betreiben ihres Vetters Pierre Hachette ertheilt werden sollte, verhielt sie sich beharrlich ablehnend.

Das Haus des letztern, in welchem Léonie mit ihren Eltern alle vierzehn Tage regelmässig den Sonntag zu verbringen pflegte, besass, trotz der ihren Neigungen durchaus nicht zusagenden Unterweisung, die ihr von dieser Seite gedroht hatte, viel Anziehendes für sie. Mit der gleichaltrigen Tochter der Familie wurde dann das physikalische Kabinet mit seinen Wundern besucht, in welchem Hachette vielfach mit D. F. Arago, S. D. Poisson und andern befreundeten Gelehrten zu arbeiten pflegte und in dem an diesem Tage gewöhnlich nur der Baron de Silvestre, ein täglicher Gast des Hauses, anwesend war, den die kleinen Mädchen, welche Wesen und Erscheinung des altmodischen Herrn dazu besonders anreizte, zu ihrem grossen Vergnügen mit Fragen und Untersuchungen von Dingen, die sie nicht berühren sollten, bestürmten und aus der gelehrten Fassung zu bringen suchten. Ausser diesen von Léonie allen andern vorgezogenen Ausgängen machte dieselbe mit ihren Eltern häufige Besuche in den Familien

des Agronomen und Hortologen Etienne Soulange-Bodin, des Naturforschers Bory de St.-Vincent, des Arztes Jean Jos. Sue, Vater des Schriftstellers, des Generals Lacan, des Harfenvirtuosen Nadermann, des Juweliers J. B. C. Odiot, des kunstgeübten Verfertigers der berühmten Wiege des „Königs von Rom", der Bankiers Dosnes und Leroux, bei welch letztern sie häufig mit Cherubini und den Seinen zusammenkamen, und vieler anderer den verschiedensten Gesellschaftskreisen angehöriger, aber meist in irgend einer Weise ausgezeichneter Personen. Das junge Mädchen fand bei solchen Gelegenheiten im Kreise ihrer Gespielinnen die geselligen Freuden ihres Alters. Doch blieben die Gärten der rue Blanche, wie die Besitzung der Frau Boursault in Versailles, rue Porte-de-Buc, deren Park an das Bois-des-Gonards stiess, der vor Allem beliebte Tummelplatz für die fröhliche jugendliche Gesellschaft.

Allmälig wurde Léonie, trotz ihres noch sehr zarten Alters, mehr in den Kreis der Erwachsenen gezogen. Sie durfte an den Mahlzeiten der Eltern theilnehmen und konnte nun nach Herzenslust Gegenwart und Unterhaltung „berühmter Personen" geniessen, da kaum ein Tag verging, an welchem nicht einige zur Pariser Geistesaristokratie gehörige Freunde und Bekannte der Familie oder Fremde von Ruf und Bedeutung die Gastfreundschaft des Hauses Boursault genossen.

„Plus j'ai l'occasion de passer quelques heures dans votre aimable famille, entre vos excellents parents et vous, Mademoiselle, et quelques amis de

choix", heisst es über die gewählte Geselligkeit in demselben in einem Briefe Jullien de Paris' an Léonie, „plus je sens le prix de cette société intime où l'on peut penser tout haut librement, où la parole est la représentation fidèle de l'âme, où tout est vérité, tandis que, dans le monde et dans notre société masquée, tout est hypocrisie et mensonge. Aussi je préfère une seule de ces rapides et trop courtes soirées à vingt soirées perdues et dilapidées dans le tourbillon de la société parisienne ordinaire."

So verflossen die Jugendjahre Léonies in Verhältnissen und unter mannigfachen von der Erfahrung und Weisheit eines geistig hochstehenden Vaters und der Liebe einer an Anmuth und Herzensgüte reichen Mutter überwachten und geleiteten Einwirkungen, zu denen Natur, Wissenschaft, Kunst und gesellige Beziehungen in glücklicher Mischung das Beste, was sie geben konnten, beitrugen.

Die vielseitige geistige Anregung, die das junge Mädchen, welches seine dichterische Begabung unter väterlicher Anleitung von Kindheit auf geübt hatte, auf solche Weise empfing, musste dasselbe zu Versuchen veranlassen, seine Empfindungen, Eindrücke und Beobachtungen aufzuzeichnen. Der genannte, selbst schon in frühster Jugend literarisch thätig gewesene alte Freund der Familie, M. A. Jullien de Paris, der einstige Mitgründer des „Constitutionnel" und Schöpfer der „Revue encyclopédique", suchte Léonie wiederholt zur anonymen Veröffentlichung ihrer schriftstellerischen und dichterischen Erzeugnisse zu veranlassen, damit sie auf diesem Wege

die von ihr gesuchte wahrhaft unbeeinflusste Beurtheilung ihrer Leistungen erlange. „Quoique déjà vieux par les années et plus encore par les continuelles et dures vicissitudes que j'ai traversées", schrieb derselbe bei solcher Gelegenheit am 8. Mai 1837 seiner jungen Freundin, „je suis très jeune encore par le cœur et j'éprouve une vive et puissante sympathie pour la jeunesse, surtout lorsqu'elle s'unit, comme dans votre personne, à l'esprit sans prétention, à la grâce sans coquetterie, aux talents variés, qui sont comme des instincts de la nature, et aux plus nobles sentiments du cœur . . . J'ai été frappé de ce que vous m'avez dit: que vous étiez souvent découragée et presque disposée à jeter votre plume au vent; que vous éprouviez le besoin de sonder l'opinion du public sur vos essais littéraires; que les avis d'une critique, même sévère, peut-être injuste, vous semblaient nécessaires pour vous révéler à vous-même la route qu'il vous convient de suivre. Eh bien, Mademoiselle, vous pouvez satisfaire à ce besoin sans livrer d'aucune manière votre nom à la publicité. Pour cela faites un choix parmi les nombreux fragments sortis de votre plume, et qui attestent la fécondité de votre imagination. Puis que vos premiers *Essais de jeune fille* soient produits au grand jour, sans que rien puisse en faire découvrir, ni même soupçonner l'auteur. La diversité infinie des sujets traités par vous et les différents genres de style, appropriés à chaque sujet, fourniront une ample matière aux observations. Vous pourrez mieux vous juger vous-même dans

un petit volume imprimé, où vos pensées vous apparaîtront sous une forme nouvelle, et vous aurez les avantages de la publicité sans en avoir les inconvenients, ni les dangers. Puis vous pourrez vous rendre compte de la nature de votre talent, et, pour ainsi dire, de votre vocation.“ Die damals eintretende Wandlung ihrer Lebensverhältnisse, welche Léonies geistiges Streben für immer mit einem andern einte, liess sie auf diesen Versuch verzichten, um in der Folge in zielbewussterer Weise zeitweilig mit kleinen Erzeugnissen ihrer Feder unter verschiedenen Pseudonymen an die Oeffentlichkeit zu treten.

Auf dem Felde der ältern und neuern wissenschaftlichen wie poetischen einheimischen Literatur war Léonie schon in frühen Jahren für ihr Alter und Geschlecht ungewöhnlich bewandert. Wenn in ersterer Beziehung die Rolle, welche ihr Vater in der grossen Umwälzung aller staatlichen Verhältnisse zu Ende des vergangenen Jahrhunderts gespielt hatte, sie unwillkürlich zur Beschäftigung mit der französischen Geschichte führen, der häufige Verkehr von Ausländern im Elternhause ihre Lust an geographischen Werken und Reiseschilderungen wecken mussten, wurde sie durch den Beruf ihres Vetters Hachette und dessen Forschungen auf dem Gebiete der Naturerscheinungen, besonders aber auch durch des Vaters Vorliebe für die Pflanzenwelt, von dem aufmerksamen Verfolgen der Thatsachen zum freiwilligen Aufsuchen eingehenderer Belehrung über dieselben in einschlägigen Büchern geführt.

Dem Entgegenkommen, welches Boursault einigen der sich in den Dreissigerjahren in Paris aufhaltenden italienischen politischen Flüchtlingen bewies, verdankte sie einen nicht geringen Theil ihrer Kenntnisse ausländischer Geisteserzeugnisse. Mehrere dieser Männer, welche täglich im Hause verkehrten, machten das heranwachsende junge Mädchen, dem die Muttersprache derselben fast so geläufig war wie das Französische, mit den Meisterwerken der italienischen Dichtkunst vertraut. Auch das Lateinische erlernte Léonie durch diese Lehrer hinlänglich, um den Tacitus, Cicero, Ovid u. s. w. in der Ursprache lesen zu können.

Aus demselben innern Antrieb, der sie zur Pflege der Literatur geführt und mit gleichem Eifer hatte sich Léonie sowohl was Gesang und Klavierspiel, wie auch Komposition anbelangt, der Musik zugewendet. Seine hübsche Altstimme bildete das heranreifende Mädchen unter einer Schülerin Bordognis aus. Der Besuch der Oper und grössern Konzerte, welchem mehrere Abende der Woche gewidmet waren, und die sich Léonie erschliessenden musikalischen Salons der Hauptstadt machten sie mit den hervorragenden tonkünstlerischen Leistungen und Werken vertraut. Wie jung sie auch noch war, nahm sie doch tief innerlichen Antheil am Kampfe zwischen Klassizismus und Romantizismus, mit Leib und Seele für letztern eintretend. Nachdem sie Liszt dessen „Klavierpartitur“ der Berliozschen „Symphonie fantastique“ in einem Konzerte des letztern hatte vortragen hören, kannte sie, hinge-

rissen von solch unerhörter Verwendung und Behandlung des Klaviers, nur den Wunsch, des jugendlichen Meisters Schülerin zu werden. Der Unterricht Liszts — neben welchem zur Vervollständigung ihrer musikalischen Ausbildung Karl von Kontski und Chr. Urhan für das Ensemblespiel gewonnen waren — wurde nicht nur musikalisch fördernd für Léonie. Denn der geniale Lehrer, welcher den aufstrebenden Sinn seiner Schülerin, ihre Sehnsucht, sich durch Eindringen in Geist und Wesen der Kunst und Literatur der Völker vielseitig zu bilden, erkannte, verstand es, ihrem wachsenden, von hoher Begeisterung getragenen Erfassen des musikalischen Geistes der neuen Zeit im Anlehnen an die zeitgenössischen Erzeugnisse der französischen Dichtkunst einen reichen Hintergrund zu geben.

Der Unterricht Reichas, welchen Léonie in der Tonsetzkunst genoss, wirkte in ähnlicher doppelter Richtung. Nicht nur erschloss er der Schülerin in fesselnder, anregender Weise die Gesetze der musikalischen Komposition, in der sie selbstschöpferisch thätig war; er übertrug auch des Lehrers liebevolles Verständniss für deutsche Literatur und Philosophie auf dieselbe. Eifrig wurden auf seine Anregung Gœthe und Schiller in Uebersetzungen gelesen und das Buch der Frau von Staël über das deutsche Geistesleben befragt.

Ohne irgendwelche schädigende Beeinflussung seiner jugendlichen Empfindungsfrische hatte das junge Mädchen einen hellen und weiten Gesichtskreis gewonnen, ehe es sich dessen recht bewusst sein

konnte. Wie früher im Garten ihres Vaters die Blumen und Freuden des Kindes, brach Léonie, zur Jungfrau heranreifend, im gesellschaftlichen Verkehr wie in der Unterweisung durch Lehrer und Bücher geistige Blüthen und schmückte sich mit denselben absichtslos, aus innerm Behagen, weil sie sich dadurch glücklicher fühlte.

Als Kastner im Sommer 1836, auf die Vermittlung der Wittwe Reichas hin, den Unterricht des Fräulein Boursault begann, füllte beider Herz die gleiche Trauer um den verlornen Meister. Dabei empfand das junge Mädchen eine gewisse Auflehnung gegen den neuen, jungen Lehrer, welcher ihm einen Reicha ersetzen sollte, dem Léonie eine begeisterte Verehrung entgegengebracht und dessen ihr unvorbereitet mitgetheilter Tod ihr ihm kindlich ergebenes Herz so hart getroffen hatte, dass die Mutter für ihre Gesundheit fürchtete. Indessen besiegte das ruhige, anspruchslose künstlerische Selbstbewusstsein Kastners im Verein mit seinem einfachen, von aller Genialitätssucht freien Auftreten bald jedes Vorurtheil. Erinnerten Léonie doch überdies in der glücklichen Durchdringung der beiden Nationalitäten des jungen Elsässers die unter der dem französischen Künstler vorzugsweise eignen Herzenshöflichkeit sich geltend machende Tiefe und Lauterkeit des Empfindens, wie der Ernst seiner Kunstauffassung mehr und mehr in sympathischer Weise an Reicha. Reine Absichten, hohe Gesinnungen, welche dieser als unerlässliche Bedingungen für das Wirken des

ächten Tondichters hingestellt hatte, ergaben sich vollkommen ungekünstelt neben ruhiger Heiterkeit und frischem Humor im Wesen des neuen Lehrers. Für letztern galt es in diesem Falle ganz besonders seinem verstorbenen geistigen Wohlthäter in jeder Hinsicht Ehre zu machen und von selbst legte sich der Schwerpunkt seines Strebens in dieses Bemühen.

Die Liebenswürdigkeit der Eltern seiner Schülerin, die hohe Achtung der Menschenwürde und das warme Wohlwollen, welche den Grundton des Hauses bildeten, das des Anregenden für ihn so viel bot, erhöhten Kastners Interesse am Unterricht und förderten den Erfolg. Léonie fand die belebende Art und Weise Reichas wieder. Auch dessen deutsche Lieblingsdichter und -Werke wurden, wie früher, Unterhaltungsgegenstand der Unterrichtspausen. Der junge „Français-Allemand" erwies sich als gediegener, wohlbewanderter Führer in den Geistesschätzen eines Volkes, dessen Tiefe und Grösse des innern Lebens Léonie eine ahnende Vorliebe entgegenbrachte.

Frau Boursault, welche den Unterrichtsstunden beiwohnte, nahm mit Vergnügen Theil an der Unterhaltung. Der unbefangenste Verkehr herrschte zwischen allen Betheiligten. Mochten nun Léonie und ihr junger Lehrer während der kurzen der Erholung gewidmeten Unterbrechungen des Unterrichts gleicher Gewandtheit in witzigen Wortspielen, Heiterkeit und Frohsinn freien Lauf geben, oder ernste Untersuchungen beide zu ähnlichem musikalischen Wettstreit anregen, wie Reicha ihn so gern

mit seinen Schülern geführt, immer breitete sich unmerklich das gegenseitige Behagen tiefer in den Seelen aus. Das vielumworbene Fräulein Boursault zeigte sich dabei immer nur als unbefangenes, liebenswürdiges Kind. Oft erstaunte Kastner über so viel richtiges Urtheil, so ächt musikalisches Gefühl, so bemerkenswerthe Fertigkeit in der Lösung ernster theoretischer Aufgaben bei so mädchenhafter Bescheidenheit, Zurückhaltung und Aengstlichkeit, sich sehen und hören zu lassen. Zugleich empfand er bei jedem ihrer Erfolge einen nicht geringen Stolz für seine Schülerin, ein Gefühl, das er in solcher Lebhaftigkeit bis dahin nicht gekannt. Wohl gab es Augenblicke, in welchen er demselben hätte nachforschen wollen. Indessen lag ja der Grund zu nahe. Hatte er doch noch keine so begabte Schülerin gehabt, mindestens keine, welche soviel Feinblick des Herzens mit solchem Feinblick in der Kunst vereinte.

Mitunter kam Kastner wohl auch auf seine Heimat zu sprechen. Mit der Beredtsamkeit kindlicher Liebe zog er den Vorhang von der einfachen Stätte seiner Jugendzeit, und die junge Pariserin, welche nur die Zaubermittel des Reichthums als unerlässliche Grundlage eines menschenwürdigen Daseins kannte, schaute mit erstaunten Augen in eine Welt, in der sie bis dahin Geist und Herz in die Schatten materiellen Drucks vollständig eingedunkelt geglaubt hatte. Das Eintönige und Dumpfe lichtete sich darin ihrem Blick und in den ihr bei der Entfernung ihrer Stellung roh und abschreckend erschienenen bürgerlich

engen Verhältnissen erkannte sie jetzt Herzlichkeit, prunklose Opferfreudigkeit, Tiefe der Liebesfähigkeit, Zartsinn und Sittlichkeit genug, um sie mit Rührung und Hochachtung zu erfüllen.

Und als der Sohn des Elsasses sie im Geiste in seine heimatlichen Berge und Waldthäler führte, als er von den Kundgebungen erzählte, welche seiner Seele durch die Natur derselben geworden, von den Augenblicken, in denen sich in ihm ihre frei daher strömende Tonsprache in musikalisches Denken und Empfinden umsetzte, da blickte sie voll Ehrfurcht zu dem begeisterten Priester einer auch ihr heiligen Kunst auf und erkannte, dass sie durch ihn gleichfalls die Offenbarungen eines überlegenen Geistes empfangen habe.

So fühlten Lehrer und Schülerin immer mehr die Uebereinstimmung ihrer Neigungen, den Einklang ihrer Empfindungen. Das Leben zog zwischen ihnen dahin; ob Vergangenes oder Gegenwärtiges, davon gaben sie sich keine Rechenschaft. Mehr und mehr aber wollte es Kastner scheinen, als begänne eine neue Sonne die Welt seiner Kunst für ihn zu durchleuchten. Er, der bis dahin wenig auf weibliche Schönheit geachtet und Anfangs auch in Fräulein Boursault einzig die Schülerin gesehen hatte, welche, wie alle jungen Damen, die er unterrichtete, gleich Noten und Instrumenten zu seiner musikalischen Thätigkeit gehörten, fing unwillkürlich an, Léonie auch unter dem Gesichtspunkte des Weibes zu betrachten. Die Bildnisse derselben aus jenen Tagen zeigen, dass ihre schlanke, mittelgrosse

Gestalt, ihre geistig durchleuchteten, fein geschnittenen Züge und dunkeln Augen, in deren Tiefe sich unter dem Ausdruck des Denkens und Träumens leicht Empfindung und aufblitzende Lichter des Humors und unbefangener Heiterkeit ahnen liessen, begründete Ansprüche auf Schönheit zu machen berechtigt waren.

Auch das junge Mädchen begann in ihrem Lehrer zugleich den Menschen zu erblicken. Das ungezwungen fröhliche Geplauder in den Unterrichtsstunden verstummte mehr und mehr und die Mutter sah allgemach nur ernsthaft und oft mit einer gewissen Verwirrung über die auszuarbeitenden Beispiele gebeugte Köpfe. Eines Tages musste Léonie mit Mühe einen Ausruf unterdrücken, denn anstatt der Noten stand vor ihr auf dem Papier von der Hand des Verwegenen geschrieben, dass er sie liebe. Der unwillkürliche flüchtige Blick, der ihn aus ihren Augen traf, sagte Kastner, was er übrigens längst empfunden hatte, dass sein Gefühl getheilt werde, gab ihm aber zugleich das Bewusstsein Dessen, was er im halben Somnambulismus der Leidenschaft gethan. Zugleich jedoch erhoben sich in ihm schwere und bittere Anklagen seines Gewissens und seines Stolzes. Das ihm geschenkte Vertrauen hatte er, so erschien es ihm, missbraucht; das verzieh ihm seine Ehrenhaftigkeit nicht; der Stolz aber bäumte sich bei dem Gedanken an den möglichen Vorwurf, er, der vorerst noch wenig mehr sein nennen konnte, als einen sehr jungen Namen in der musikalischen Welt, habe hinter dem Rücken der

Eltern die Hand nach dem vielbegehrten Kinde des reichen Mannes ausgestreckt, der jetzt alles Recht besass, dem Unbesonnenen die Thür seines Hauses zu weisen.

Doch war sein Entschluss schnell gefasst. Unter einem Vorwande beendete er rasch die Unterrichtsstunde, eilte nach seiner Wohnung und ergriff den einzigen mit seiner Ehre zu vereinenden Ausweg, indem er folgenden Brief an Frau Boursault richtete:

Madame,

Quoiqu'il puisse m'en coûter pour avoir parlé, ma conscience d'honnête homme m'oblige à vous faire un entier aveu avant de rentrer dans une maison, où je n'ai reçu que des témoignages de bienveillance, je dirai presque d'affection.

J'aime votre fille; elle m'aime aussi, j'en ai la certitude. Comment cela s'est-il fait? Je n'en sais rien. Je ne me suis aperçu du péril lorsqu'il était trop tard pour l'éviter. Je tiens avant tout à me justifier d'un odieux soupçon qui pourrait peut-être tomber sur moi. Je ne suis point de ces hommes qui s'introduisent dans une famille pour y porter le trouble et le déshonneur. Non, Madame, jamais mes intentions n'ont cessé d'être pures et loyales et la démarche que je fais en ce moment doit vous être garant de ma sincérité.

Avant d'oser lever les yeux jusqu'à votre fille, j'aurais voulu pouvoir lui offrir une position digne de son rang et de ses nobles qualités, mais il aurait fallu pour cela garder un plus long silence, ce qui était au-dessus de mes forces.

Je suis artiste. Aujourd'hui la qualité d'artiste est plutôt un titre recommandable qu'un motif d'exclusion. Je ne puis donc croire que ce soit là près de vous un

obstacle à mes désirs, et d'ailleurs, dans cette carrière, comme dans toute autre, il y a bien des degrés entre lesquels vous êtes sûrement la première à établir une différence. Est-ce présomption de ma part si je me crois appelé à suivre une route belle et glorieuse? Non, ce n'est point de l'orgueil, c'est un juste sentiment de ce que je vaux, de ce que je puis faire!

Un obstacle plus réel serait la disproportion de fortune. Mademoiselle Léonie peut prétendre à de riches partis. Oh! que n'ai-je le bonheur d'être riche; ou plutôt je voudrais qu'elle fut pauvre, je voudrais que vous me disiez: je vous donne ma fille, prenez-la sans fortune, si vous l'aimez véritablement. Madame, que ne pouvez-vous lire dans mon cœur, combien vous y verriez de confiance et de courage!

Peut-être vous nous regardez encore comme des enfants, et vous traitez notre amour de folie de jeunesse. Eh bien! Mettez-nous à cette épreuve, essayez si nous saurons nous aimer longtemps, mais de grâce ne m'enlevez pas tout espoir. Léonie m'aime, j'en suis sûr; votre fille vous est trop chère pour que vous vous arrêtiez à des considérations d'intérêt ou de convenance lorsqu'il s'agit de son bonheur. Je ne sais quel heureux pressentiment me dit que vous serez indulgente et bonne. Mais votre mari, de quelle manière va-t-il recevoir cette confidence? Est-ce trop espérer de vous, Madame, que de compter sur votre bon cœur pour plaider ma cause auprès du père de Léonie?

Aujourd'hui je ne réclame de vous qu'une seule faveur, c'est d'être admis dans votre maison comme par le passé et de continuer mes leçons à votre fille sous vos yeux, en votre présence, non plus comme professeur, mais comme ami de la famille. Ce titre voudrez-vous me l'accorder? Oh, comme je l'accepterais avec reconnaissance, en attendant que vous daigniez y joindre celui de votre fils!

Je ne me présenterai chez vous samedi prochain qu'après avoir reçu votre réponse. Cette réponse va décider de ma vie entière. Songez par pitié à tout le mal qu'elle me ferait, si je n'y trouvais que reproches et paroles sévères.

J. G. Kastner.

Paris, le 27 Mars 1837.
rue Bergère 22.

Ganz ohne Kampf löste sich der so plötzlich geschlungene Knoten der Verhältnisse zwar nicht, schliesslich aber doch zur vollsten Zufriedenheit und wahrhaften Ehre aller Betheiligten. Die Erfahrungen eines langen und bewegten Lebens hatten den Blick Boursaults hinlänglich geschärft, um ihn damals schon Charakter und Wesen wie künstlerische Begabung des jungen Strassburger Bäckersohnes ihrem wirklichen Werthe nach beurtheilen lassen zu können. Andererseits war er in seiner eignen Familie mehrfach belehrt worden, wie Fähigkeiten und ehrenhafter Ernst des Wollens, wenn überhaupt im Leben, so vor Allem in ehelichen Verbindungen, zuverlässigere Bürgschaften des Glückes seien als Rang und Reichthum. Immerhin aber stellte er sich und dem Geiste, der sein Haus beherrschte, ein Zeugniss seltener hoher Gesinnung aus, als er, nach eingehender Besprechung mit Frau und Tochter, Kastner ohne Rückhalt mit voller Herzlichkeit in seine Familie aufnahm und ihn bis zu seinem Lebensende im wahren Sinne als Sohn betrachtete.

Aengstlicher bezüglich der Gefühle, welche ihr noch sehr junges Kind an seinen Lehrer fesselten, verfehlte Frau Boursault nicht, Léonie mit scharfer

Sonde auf alle Möglichkeiten hinzuweisen, welche ihre Verbindung mit einem mittellosen, in von den ihrigen so wesentlich verschiedenen Verhältnissen aufgewachsenen Manne im Gefolge haben könne, wenngleich er als Mensch in ebenso ehrenhaftem Rufe stehe, wie er sich vortheilhaft und vielversprechend in die Kunstwelt eingeführt habe. Léonie konnte diesen Vorstellungen nach gewissenhafter Prüfung das ruhige, unerschütterliche Bewusstsein der Aechtheit ihrer Gefühle entgegensetzen und auch Frau Boursault zögerte nicht, Kastner als Sohn willkommen zu heissen. Doch musste ihr Léonie auf ihren besondern Wunsch die schriftliche Erklärung ausstellen, dass dieselbe die Verbindung aus freiem und unabänderlichem Entschluss eingehe und die Eltern nie und in keiner Weise wegen dieses Schrittes verantwortlich machen werde.

Eine Abschrift dieser in einem Briefe an die Mutter abgegebenen Erklärung, mit der vorangestellten Bemerkung „Copie de la petite lettre que maman a voulu absolument que je lui remisse hier soir, ce que je fis contre la promesse, qu'elle ne la donnerait pas au notaire et qu'elle la déchirerait au bout d'un an", bewahrte Léonie unter ihren Papieren. Dieselbe lautet:

Le 21 Avril 1837.

Ma bonne mère,

Après avoir écouté attentivement toutes les observations que ta prévoyance et ta sollicitude maternelles ont jugé à propos de me faire, bien loin d'être détournée de former une union conforme à mes sentiments et à mes goûts, je la désire au contraire comme on

désire son bonheur. Je sais que ton seul but, ainsi que celui de mon père, a toujours été, comme il l'est encore maintenant, de me voir heureuse, et je vous en garderai dans mon cœur à tous les deux la reconnaissance inaltérable d'une bonne fille. C'est donc avec justice que je reconnais que vous ne pourrez jamais être responsables (et je vous promets que vous ne le serez jamais) des résultats de la décision que j'ai prise irrévocablement, et l'avenir, je n'en doute pas, combattra à l'aide de l'évidence, encore mieux que je ne saurais le faire maintenant, les craintes ou les doutes que vous pouvez concevoir.

Votre fille qui vous aime tendrement

Léonie Boursault.

SECHSTER ABSCHNITT

VI.

Vermählung und Hochzeitsfeier Kastners. Gestaltung seiner häuslichen Verhältnisse, seiner Lebens- und Schaffensweise. — Der Salon Kastner-Boursault. Bedeutung desselben für deutsche Künstler. — Aufenthalt des jungen Paares in Strassburg. Geburt des ersten Sohnes. Tod Boursaults und des kleinen Georg.

Der 16. Mai 1837 sah die *eheliche Vereinigung* Kastners mit Fräulein Léonie Boursault.

Berton, Paër, Meyerbeer, die Pathen seines wachsenden Ruhmes, wurden zu Trauzeugen des jungen Paares gebeten. „J'adopte le jeune Kastner", erklärte, sich selbst damit ehrend, Boursault bei diesem Anlass brieflich, „il sera mon gendre; je lui donne ma fille Léonie. L'homme de mœurs, de talents, de progrès est selon moi au-dessus de toutes ces convenances de famille qui flattent l'amour-propre des parents aux dépens du bonheur de leurs enfants: et son choix fut le nôtre!"

Mit freudigem Antheil leisteten die Genannten der Aufforderung Folge. „J'accepte avec le plus grand plaisir votre aimable offre de servir de témoin

13*

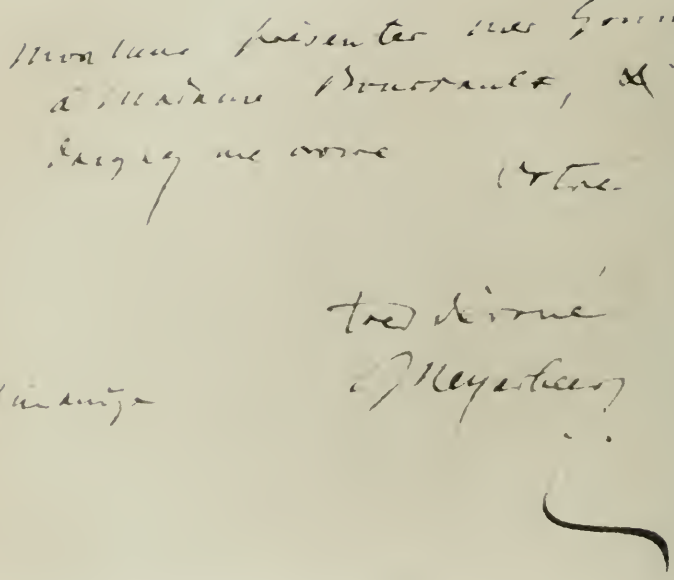
à Monsieur Kastner le jour de son union avec Mademoiselle votre fille", heisst es in der Antwort Meyerbeers an Boursault, „et je vous félicite de tout mon cœur d'avoir choisi ce jeune et digne artiste pour gendre. Les travaux que je connais de lui, lui font le plus grand honneur, et j'ai la conviction qu'il fera un chemin rapide et brillant comme compositeur et écrivain théorique."

In der Pariser protestantischen Kirche Augsburgischen Bekenntnisses, vor dem Altar des Temple-des-Carmes-Billettes, wo der Pfarrer Rudolf Cuvier, ein Vetter des Naturforschers und jenes Professors der Strassburger Akademie, welcher Kastner zehn Jahre zuvor das Diplom eines Bachelier-ès-lettres ausgestellt hatte, die Traurede hielt, reichten sich in drei rühmlichen Vertretern die Musik Frankreichs, Italiens und Deutschlands gleichsam die Hände über dem Bunde einer mit seltener Herzens- und Charaktergrundlage ausgerüsteten Künstlerehe, zu welcher die Seelen buchstäblich durch die Tonkunst vereinigt worden waren. Das folgende Frühstück, welches einen kleinen, auserwählten Freundeskreis im Hause Boursault, der künftigen Wohnung Kastners und seiner jungen Frau, versammelte, fand eine letztern besonders wohlthuend berührende musikalische Verherrlichung durch das elsässische Männerquartett Ludwig, Lenz, Wein und Erhardt, welches sich in der Tracht der Kochersberger Bauern damals mit grossem Erfolge in der Hauptstadt hören liess. Erkenntlich für die wirksame Förderung durch ihren so schnell emporsteigenden jungen Landsmann,

mon cher Monsieur!

J'accepte avec le plus grand plaisir votre aimable offre de servir de temoin à Monsieur Kastner le jour de son union avec Mademoiselle votre fille, & je vous felicite de tout mon cœur d'avoir choisi ce jeune & digne artiste pour gendre. Les travaux que je connais de lui, lui font le plus grand honneur, & j'ai la conviction qu'il fera un chemin rapide & brillant comme compositeur & écrivain théorique. Veuillez

o



der sie u. a. bei Cherubini eingeführt und ihnen dadurch dessen weittragende Empfehlung verschafft, wie auch Einiges für sie geschrieben hatte, liessen sie nun die heimatlichen Weisen zum Maihimmel aufsteigen, der in voller Pracht über dem Herzensfeste des Neuvermählten strahlte.

Eine traumhaft wunderbare Erfüllung war über Kastners Leben gekommen. Auch die Liebe sollte ihn für die keusche Ehrerbietung belohnen, welche er ihr während seines vergangenen Lebens entgegengebracht hatte. Der bis zum Tode dauernde vollständige Einklang eines durch eignen wirklichen Werth errungenen ausgezeichneten Frauenherzens mit dem seinigen war die kostbare, unvergängliche Morgengabe, mit welcher sie seinem jungen, durch Anerkennung seiner Würdigkeit begnadeten Künstlerdasein das Pfand dauernder innerer Befriedigung verlieh, die einem solchen häufig nur zu bald und unwiderbringlich verloren zu gehen pflegt.

Die Welt sah allerdings das Glück seiner Verbindung vornehmlich im Glanze eines mit derselben, wie man annahm, sich unbeschränkt über ihn ergiessenden Reichthums. Vor der Hand täuschte sie sich in dieser Voraussetzung. Selten ist wohl die Gunst des Geschicks stolzer und unabhängiger entgegengenommen worden, als durch Kastner. Mit Recht hebt L. Spach dessen strengen Ernst des Strebens hervor, welcher eine ungewöhnliche Bevorzugung des Glücks nicht, wie Neunzehntel junger Künstler in solchem Falle, dem Genuss, sondern einzig der Ausdehnung geistiger Arbeit dienstbar

gemacht und die Würdigkeit seiner Wahl dadurch bewiesen habe, dass er unausgesetzt weiter thätig blieb, als seien Laufbahn und Leben fortdauernd allein von seinem Schaffen abhängig.[20])

Kastners Mannesehre gestattete ihm keine andere materielle Grundlage seiner jungen Ehe, als die durch die eigne Kraft geschaffene. Die Vortheile, welche seine Verbindung mit dem einflussreichen Hause Boursault an und für sich mit sich führte, nahm er als ihm zum Besten seiner Kunst anvertrautes und zu verwerthendes Gut, und Wenige haben ein solches im Interesse derselben und ihrer Jünger gleich grossherzig und verständig fruchtbar zu machen gewusst. Er selbst gab in seinem neuen Heim in der rue Blanche, wo er mit seiner Gattin einige ihnen von den Eltern eingeräumte Zimmer bewohnte, seine Unterrichtsstunden mit demselben Ernst und Eifer wie zuvor in der rue Bergère und wandte der Verwerthung seiner Kompositionen wie seiner kritischen und sonstigen musikschriftstellerischen Thätigkeit die grösste Aufmerksamkeit zu. Es würde dem Glücke seines Herzens den zarten Duft geraubt haben, hätte seine Frau die Bedingungen ihres äussern Lebens in der Hauptsache nicht allein aus seiner Hand empfangen. Sie selbst wollte es nicht anders. Freudig verzichtete sie auf jede Mitgift und richtete ihre Bedürfnisse nach dem Einkommen ihres Mannes ein. Léonies Eltern, welche mit jedem Tage ihres Zusammenlebens unter einem Dache mit dem neuen Sohne dessen seltene Herzens- und Charaktereigenschaften mehr erkennend, demselben im vollen

Sinne das Glück der Tochter dankten, verstanden beide wohl und liessen sie in Dem gewähren, was sie als sicherste Bürgschaft der Dauer ihrer gegenseitigen Gefühle erkennen mussten. Nur die gemeinschaftlich einzunehmenden Mahlzeiten machte Boursault zur Bedingung seiner Einwilligung in den Gang der Dinge.

Und nun begann jenes häusliche Leben Kastners, von dem Freunde, welche es durch lange Jahre zu beobachten Gelegenheit hatten, behaupteten, dass sie kein ähnliches gekannt, das in solchem Grade zwei Wesen in gleichem Streben zu *einem* verschmolzen und mit voller Jugendfrische der Liebe Zeit und Wechselfälle des Lebens überdauert habe, in dem, wie hier, stets die zarteste, die gegenseitigen Wünsche errathende Rücksicht, Sorgfalt, Aufmerksamkeit für einander gewaltet, dieselbe Neigung, der gleiche Wille ohne allen Zwang für beide Gatten massgebend gewesen seien. Zu einer Zeit, in der vorzugsweise auch in der Ehe Leidenschaft und Ungebundenheit der Anschauungen herrschten, welche die Liebe meist zu vollständig unbeschränkten Aeusserungen der Laune und Selbstsucht machten und deren Folgen sich bis in den nächsten Verwandten- und täglichen Freundeskreis Kastners und seiner Frau erstreckten, erschien ein solches Glück fast fremdartig.

Beide Gatten waren mit völlig unberührter Kraft und Reinheit des Herzens und der Einbildungskraft aus der Welt ihrer Ideale in das reale Leben der Liebe getreten. Die Entdeckungen, welche sie darin

gegenseitig in einander und somit in der Verschiedenheit des Empfindens und Denkens der Geschlechter machten, führten beide zu einem gemeinschaftlichen Ideenkreise, der sie ihrem frühern Fühlen nicht entfernte, den aber jetzt der milde Glanz einer aufrichtigen Liebe verklärte, welche die Art des Verkehrs mit einander durch ein ganzes Leben unwandelbar in bräutlicher Frische erhielt. So wurde die noch sehr junge Frau in demselben Grade für den Künstler die Verkörperung seiner Muse wie ihr feines, hochherziges Empfinden zugleich auch des Gatten menschliches Handeln durchdrang und beflügelte.

Mochten, wie dies von nun an im Laufe jedes Jahres abwechselnd der Fall war, Paris, Versailles oder Strassburg der Schauplatz des häuslichen Lebens Kastners sein, immer zog sich im grossen Ganzen die gleiche Zeiteintheilung durch dasselbe. Täglich sah ihn die vierte Morgenstunde am Schreibtisch, an welchen er sich gleich in vollständigem Tagesanzug zu setzen pflegte. Bis zum Frühstück, das um elf Uhr Vormittags eingenommen wurde, verliess er sein Arbeitszimmer nicht. In den spätern Morgenstunden theilte seine Gattin dasselbe, deren Auge auf Allem, was er komponirte oder schrieb, zuerst ruhte, deren Bemerkungen nie unberücksichtigt blieben und die, vollständig zu Hause in der gemeinschaftlichen, im Laufe der Jahrzehnte zu namhafter Bedeutung anwachsenden Bibliothek, deren Verwaltung sie allein besorgte, als sein anderes Ich seine Wünsche errathend und mit vollem Verständ-

niss für seine jeweilige Arbeit das Material, welches er benöthigte, nach seinen Andeutungen zusammensuchend und sichtend, fördernd um ihn waltete. Ihre Aufgabe war auch die für die Druckerei oder den Notenkopisten bestimmte Reinschrift der Manuskripte Kastners, eine Thätigkeit, welche besonders dazu beitragen musste, ihr bis ins Kleinste gehendes Verständniss für Geist und Streben des Gatten zu geben. In dieses glückselige, thätige Stillleben gehörten zu Zeiten auch zwei Katzen, von denen der dreifarbige besondere Liebling Kastners, Tamponette, stundenlang auf dessen Arm oder Schulter ruhend, mit aufmerksamer Unermüdlichkeit seiner über das Papier eilenden Feder zu folgen pflegte, die andere, eine schöne Angorakatze, Saphir, einen ausgesprochenen Geschmack für Beethovensche Musik zur Verwunderung der Gäste des Hauses auf verschiedene absonderliche Weise zu bekunden wusste.

Nach dem die beiden Familien vereinenden Frühstück wurden die Tagesblätter und sonstigen Zeitungen gelesen, worauf Kastner seinen Pflichten ausser dem Hause nachging. Als thätiger Mitarbeiter der „Gazette musicale“ suchte er fast täglich den Schlesingerschen Verlag auf, wo für Paris die Tagesparole im Reiche der Tonkunst ausgegeben, die Meinungen über gebotene und zu erwartende musikalische Ereignisse ausgetauscht wurden und die daselbst in grosser Zahl verkehrenden Künstler und Schriftsteller sowohl auf dem sie besonders betreffenden, wie oft auch auf politischem Gebiete die neuesten Begebenheiten zu erfahren pflegten, bevor die Presse

davon Nachricht brachte. Hier bot sich begreiflicherweise Kastners scharfer Beobachtung vielseitige Gelegenheit zur Ergründung der Bedürfnisse des Tonlebens der Hauptstadt. Auch seine Unterrichtsstunden, wie die Erledigung aller geschäftlichen Angelegenheiten fielen in die Zeit bis zum Mittagmahl, welches um sechs Uhr stattfand und fast täglich von mehreren, oft von zahlreichen Freunden des Hauses oder fremden Gästen getheilt wurde. Der Abend rief dann Kastner häufig in die Journalistenloge des Theaters oder Konzertsaales, da er seine diesbezügliche Thätigkeit als Kritiker und Berichterstatter erst nach Beginn seiner Beschäftigung mit seinen grossen musikalisch-kulturgeschichtlichen Werken ganz einstellte.

Wie sich daneben in den ersten Jahren nach seiner Verheirathung die mehrmals im Monat stattfindenden Uebungen des Musikvereins „Euterpe“ in seiner Wohnung fortsetzten, hörten auch die früher bestandenen gemüthlichen geselligen Zusammenkünfte mit künstlerischen Freunden nicht ganz auf. Diese abwechselnd bei den einzelnen Mitgliedern des Kreises oder im Gasthause stattfindenden „Herrenabende“ trugen dadurch, dass Rundgesang, Tabakspfeife und Gerstensaft zu Recht gelangten, ein gewisses deutsch-studentisches Gepräge, an welchem nicht nur die deutschen Theilnehmer, wie der Kastner eng verbundene St. Heller u. a. und zeitweilig eingeführte Elsässer und Künstler von jenseits des Rheins, sondern auch die ständig dazu gehörenden Pariser Musiker und Schriftsteller, wie Berlioz,

Blanchard, d'Ortigue, Auguste Morel, lebhaftes Vergnügen fanden.

Die durch solche abendliche Abwesenheit ihres Gatten für Léonie entstehenden Stunden der Einsamkeit benutzte dieselbe, um zu den musikalischen und literarischen Beschäftigungen ihrer Mädchenjahre zurückzukehren. Der lebhafte Antheil, welchen auch erstere den künstlerischen Freunden des Hauses fortdauernd einflössten, die allerdings bei der bescheidenen Zurückhaltung der jungen Frau nur selten und schwer Einsicht in deren Schöpfungen erlangen konnten, spricht u. a. aus einem Briefe Meyerbeers an Kastner (aus Berlin vom 12. April 1844), in welchem er schreibt: „Es interessirt mich zu hören, was Sie selbst und unser liebenswürdiger, so talentvoller Kollege, dem ich die weissen Händchen angelegentlichst küsse, jetzt arbeiten . . .“ Auch die schriftstellerische Feder Léonies wurde wieder thätig in solchen Stunden, wofür verschiedene Aufsätze und Besprechungen musikalischer Werke, die unter mehrfachen Pseudonymen u. a. in der „Gazette musicale“ erschienen, sprechen.

Rein gesellige Kreise ausser dem Hause sahen die Gatten nur in den Fällen, welche besondere Rücksichten unumgänglich machten. Auch hierin stimmte ihr Geschmack überein. Den Pflichten des ausgebreiteten Verkehrs mit der Welt, welchen das Haus Boursault seit Jahrzehnten unterhielt, unterzogen sich die Eltern und als das hohe Alter des Vaters demselben auch hierin Beschränkungen auferlegte, die Mutter allein. Die tausendfachen hier-

aus wie aus der Verwaltung des Vermögens und der Besitzungen in Paris und Versailles entspringenden Obliegenheiten verhinderten jede Musse dieser ebenso willenskräftigen und umsichtigen wie für ihre Kinder Léonie und Georg zärtlich empfindenden Frau. „Analysez, mes bons enfants", schreibt sie gelegentlich eines Aufenthaltes dieser in Strassburg, im lebhaften Gefühle solcher kalt und leer lassenden Anstrengungen, „ce que j'ai pu recueillir de cette société bruyante, criante, assommante! Combien je me trouve heureuse", fügt sie hinzu, „que votre goût pour l'étude vous éloigne de la contagion du monde et de ses plaisirs, lesquels entraînent presque toujours avec eux certains vices qui ne demandent qu'à faire du chemin. Je vous aime mieux les yeux sur vos livres que l'oreille aux écoutes de conversations si futiles . . ." Dennoch bildete diese Geselligkeit, deren Lasten Frau Boursault lange Zeit fast allein für ihre Familie trug, eine wichtige Grundlage für Kastners eingreifendes Wirken im französischen Tonleben.

Der Ruf, welchen der Salon Boursault in Paris besass, beruhte zu nicht geringem Theile auf seiner neutralen, friedlichen Vereinigung der verschiedenen politischen, literarischen und künstlerischen Parteiströmungen, welche hier mit ausgleichendem Takt in anregender gegenseitiger Berührung erhalten wurden. Die in demselben herrschende Mannigfaltigkeit der geistigen Interessen wurde daher besonders auch von den Vertretern der Presse mit Vorliebe aufgesucht.

In der literarischen und Künstlerwelt gehörte es für junge oder fremd nach Paris gekommene Talente zu den Glückschancen, hier empfangen zu werden. Denn das von dem sich nach Kastners Vermählung besonders fürsorglich auch deutschen Musikern öffnenden *Salon Kastner-Boursault* ausgehende Urtheil pflegte den meisten von ihnen zu einer Art Geleitsbrief durch die öffentlichen und gesellschaftlichen hauptstädtischen Pflegestätten der Kunst zu werden. Dasselbe war als vorwiegend gewissenhaft und unbeeinflusst wohlwollend anerkannt. Das Lächerliche wie das Gefährliche des Empfehlungswesens, welches in Paris zu abgefeimtester Durchtriebenheit in allen Zweigen der Kunst ausgebildet war, fand hier zu keiner Zeit einen Platz. Kastner waren die grossen Schwierigkeiten, welche sich dem werdenden Künstler entgegenstellten, hinlänglich selbst bekannt, um irgend eine andere Rücksicht, und wäre es die menschlich edelste gewesen, als die auf wirkliches Talent und gediegene Errungenschaften, walten zu lassen. Ein solches konnte und durfte er einfach vor das Urtheil seiner künstlerischen Freunde stellen, um ihres sichern Blicks wie ihres guten Willens, der Wahrheit auf alle Fälle die Ehre zu geben, sicher zu sein. Im Hinblick auf die oft fast unüberwindlichen sich dem Musiker, welcher in Paris durch Konzerte einen Boden gewinnen wollte, entgegenstellenden Hindernisse, die Kostspieligkeit des Saales, die Schwierigkeit in der Gewinnung anziehender mitwirkender Kräfte, wie der Presse zum Zweck der unerlässlichen publizistischen Vorberei-

tungen, das Misstrauen des durch beständig in grosser Anzahl herbeiströmende Bewerber in seinen künstlerischen Erwartungen oft kläglich getäuschten Publikums, erscheinen die sehr wesentlichen Dienste, welche Kastner den Künstlern selbst, wie der Aufrechterhaltung der Würde der Kunst auch auf diese Art leistete, umso werthvoller. Sein ohne viele Worte eintretendes praktisches Handeln, sein verständnissvoller Rath erhielten in der freien, achtungsvollen, auf eigner hoher Bildung des Geistes beruhenden Schätzung des fremden Künstlers durch die Familie Boursault einen besondern Werth. Beides gab diesem Sicherheit, und den ihm auf dem Boden dieses Salons begegnenden Meistern von schon erprobter und berechtigter Autorität entgegenkommendes Wohlwollen. Keiner von den Vielen, welche halb betäubt, das Herz von Furcht und Sorge bedrückt, aus dem brausenden Strome des Pariser Kunstlebens, seinen Weiten, seinen Unzugänglichkeiten für das Interesse des Einzelnen, dieses doch oft so brennenden Interesses, an dem meist Zukunft und Dasein hing, im Salon Kastner-Boursault auftauchten, werden sich des daselbst empfangenen wohligen, trostvollen Eindrucks haben entschlagen können.

Anschaulich kommt dies Gefühl in einem Briefe des Berliner Virtuosen Friedrich Belcke zum Ausdruck, welcher, ein Beispiel unter zahlreichen ähnlichen, am 19. November 1843 gelegentlich seines Pariser Aufenthaltes Kastner schrieb: „Noch immer befinde ich mich in Ihrem Salon, der mir wie ein äusseres Bild Ihres geistigen Lebens vorkam: Alles

haucht einen ästhetischen Duft. Wir treten aus dem Glaskuppelsaal in den erstern Saal, setzen uns in jener Traulichkeit, mit welcher Sie mich empfingen, au coin du feu, und ich theile Ihnen Alles mit, was mich in Paris in Betreff meiner Kunst betrifft . . . Was habe ich zu hoffen? — Sehen Sie, geehrter Herr Doktor, mein Vertrauen zu Ihnen ist so gross, dass ich mir erlaube, in Ihrem Namen mir selbst zu antworten: ‚Sehr viel! Ich habe Ihnen, mein lieber Herr Belcke, einmal das Wort gegeben, und ich bin ja noch Deutscher geblieben, wenngleich ich jetzt die gallischen Klänge zur Bezeichnung meiner Gedanken und Gefühle gebrauchen muss!‘ — Gewiss, geehrter Herr, an Ihrem freundschaftlichen Händedruck erkenne ich und überzeuge mich, dass Sie nach Ihrem besten Vermögen für mich handeln werden, und auf ein bald von Ihnen ausgehendes kleines Schreiben, das mich zu Ihnen beruft, erfolgt meine sehnsuchtsvoll erwartete Aufwartung, bei welcher ich das Vergnügen haben werde, mit Ihnen über wahres Posaunenspiel zu sprechen. Vor Ihrem Forum soll meiner Zunge keineswegs der Vorwurf der Befangenheit gemacht werden, denn wer die Wahrheit liebt, der hört sie auch freundlich an.“

„Ich bitte schon im Voraus, dass Sie mir Ihre Freundschaft nicht entziehen und das Nöthige für mich nach Ihrer Ueberzeugung in Paris vorbereiten, indem ich, unwissend was ich zu thun habe, Ihrer zuvorkommenden Freundschaft für mich allein Alles überlassen muss“, äusserte sich in einem Schreiben vom 18. Dezember 1838 der Stuttgarter Fagottist

W. Neukirchner im vollen Vertrauen auf die damals schon unter den Paris aufsuchenden rechtsrheinischen Künstlern in weitern Kreisen bekannt werdende unermüdliche und umsichtige Hülfsbereitschaft Kastners. „Meine Fagottschule ist ganz fertig, wozu nur noch Ihr gütiger Rath und Urtheil fehlt", fügte Neukirchner hinzu. Denn nicht nur für ihre Person, auch für ihre Werke durften die deutschen Musiker gleichsehr auf des elsässischen Kunstgenossen fördernde Fürsorge wie gediegenes und unbeeinflusstes Urtheil rechnen. In bewusster Zuversicht auf beides legte auch Belcke später von Berlin aus Kastner seine Unterrichtswerke zur Einführung an den Posaunenklassen des Konservatoriums ans Herz, erstrebte der diesem von dessen Strassburger Freund Ph. Hoerter warm empfohlene und mit gewohnter Gastlichkeit aufgenommene Wiener Kontrabassspieler Joh. Hindle durch dieselbe Vermittlung den gleichen Zweck für seine Schule — einige Beispiele aus der grossen Zahl zeitgenössischer deutscher Virtuosen, deren Erfolge in der Hauptstadt Frankreichs eng mit dem Namen Kastner verbunden waren.

Selbstverständlich mussten sich daneben Bestrebungen wie die Julius Sterns und dessen deutschen Männergesangvereins der besondern Theilnahme Kastners erfreuen.

Wie sehr auch den Pariser Kunstgenossen des elsässischen Tondichters die Art und Weise desselben, zu Dank zu verpflichten, bekannt war, zeigt ein Brief seines witzigen Kollegen von der „Gazette musicale" und Professors des Konservatoriums, an

welchem er die von ihm gegründete Cor-à-pistons-Klasse leitete, J. Meifred, der den sich im Winter 1844/45 in der Hauptstadt aufhaltenden jungen Violinisten Kiesewetter aus Hannover folgendermassen humoristisch bei Kastner einführte: „Mon cher Kastner, Permettez à Habeneck et à moi de vous présenter l'un de vos compatriotes, Mr. Kiesewetter, qui a le plus vif désir de vous connaître. Je ne sais qui diable a pu lui mettre pareille idée en tête. J'ai eu beau lui dire que vous êtes un homme détestable, brusque, bourru, paresseux, coureur; n'aimant ni l'art ni les artistes, toujours prêt à nuire à l'un et aux autres, soit par vos œuvres didactiques, soit par vos élucubrations dans la Presse périodique etc., etc., il n'a pas voulu me croire, prétendant que je suis absolument seul de cet avis! Je lui remets donc cette lettre; tant pis, qu'il s'arrange! Je prends en pitié son aveuglement poussé à un tel point, que je le crois capable de venir me remercier quand il vous aura vu!"

Die liebenswürdige Vermittlung der Beziehungen zwischen deutschen und Pariser Tonkünstlern im Salon Kastner-Boursault hatte u. a. auch Anton Schindler, „l'ami de Beethoven", gelegentlich seines mehrmaligen Aufenthaltes in Paris erfahren. „Ich kann nicht mehr das Vergnügen haben, zu Ihnen zu kommen", schrieb er Kastner nach einer daselbst stattgehabten Zusammenkunft mit Berlioz, kurz vor seiner Abreise, am 7. April 1841, „darum kommen aber eine ganze Menge Küsse, und bitte ich Sie nur recht sehr, Herrn Berlioz einen davon gefälligst zukommen zu lassen, denn seine ganze Persönlich-

keit habe ich auch gar sehr lieb gewonnen, dass ich sie nicht mehr vergessen könnte, wenn ich ihn auch im Leben nicht mehr sehen sollte.“ In einem folgenden Briefe Schindlers aus Aachen, vom 19. Mai, beklagte sich derselbe bitter über den seinen Aufenthalt in Paris ironisch beleuchtenden und ihn selbst als „eine schwarze Hopfenstange mit einer entsetzlich weissen Kravatte und einer Leichenbittermiene“ kennzeichnenden Aufsatz (in der Augsburger Allgemeinen Zeitung) von Heine, „mit dem er kaum zwanzig Worte im Beisein Anderer gesprochen habe und sonst mit diesem tiefgefallenen und von der ganzen deutschen Nation gebrandmarkten Menschen in gar keine Berührung gekommen sei.“ Er dehnte sein Vertrauen auf Kastners landsmännische Liebenswürdigkeit soweit aus, denselben zu rechtfertigendem Eintreten für ihn in der Presse aufzufordern. Kastner, welcher in freundschaftlich hülfreichen Beziehungen zu Heine stand, hatte umso weniger Ursache, dem Wunsche Schindlers nachzukommen, als der streitbare „Freund Beethovens“ seiner Bitte hinzusetzte: „Dass ich aber Herrn Heine nach Gebühr erwidern werde, das mögen Sie Alle versichert sein! Wie nichtswürdig und schlecht muss ein Mann sein, der so etwas veröffentlicht, wie Heine von mir sagt, wenn es wirklich wahr wäre; und nun, wo Alles, bis auf die ‚entsetzlich weisse Kravatte‘, Lüge und Verleumdung ist an einem Menschen, den er gar nicht kennt und mit gutem Gewissen von ihm nicht sagen kann, ist er dumm oder verständig! Einem solchen Scheusal im

Leben zu begegnen ist erschrecklich, aber ich schrecke mich doch nicht davor!“

Dass es des einfachen Hinweises eines Freundes bedurfte, um Kastners helfendes Handeln für die Nothlage auch des künstlerisch unbedeutendsten und unbekanntesten Musikers in Paris in Bewegung zu setzen, wusste u. a. St. Heller wohl, als er ihm einst einen solchen, dem das um diese Zeit in R. Wagners Erzählung „Un musicien étranger à Paris“ („Gazette musicale“ 1841) geschilderte Schicksal drohte, mit den Worten empfahl: „Lieber Freund, Ueberbringer Dieses ist jener deutsche Musiker, von dem ich Dir gesprochen. Er ist eine Art Faktotum, denn die Noth lehrt nicht nur beten, sondern auch musizieren. Der arme Mann bläst Klarinette und Trübsal, und ich bitte Dich inständigst, für ihn zu thun, was Dir möglich ist. Hätte ich Geld, ich gäbe ihm welches. Du sollst ihm nicht Geld geben, aber empfehlen sollst Du ihn, dringend empfehlen, und da ich nichts als Deine Freundschaft habe, so wende ich mich an sie, überzeugt, Dich zu bewegen, dem unglücklichen Landsmann nützlich zu sein. Er will Alles thun um nicht Hungers zu sterben, wozu er leider Anlage hat.“

Zu der Theilnahme, welche der grossen Zahl im Laufe der Jahre im Salon Kastner-Boursault verkehrender deutscher Künstler zu Theil wurde, trugen sowohl die Vorliebe, welche Kastners junge Frau schon vor ihrer Verheirathung deutscher Musik entgegenbrachte, wie ihr Verständniss für die »*Nationalité morale*« des Gatten nicht unwesentlich bei.

Wiesen doch die Eigenschaften, welche sie in dieser Richtung besonders an ihn fesselten, so viel Gemeinsames mit jenem Reiz und Gehalt auf, die ihr deutsche Dichtung und Kunst von je theuer gemacht hatten. So zogen ihre Sympathien mit ihrem Manne lebendig in die geistige Welt jenseits des Rheins. In dem ihr dort von seiner Hand geöffneten Borne eingeborner, beständig schöpferisch empfangender und umgestaltender Geistes- und Gemüthstiefe, auf den sie schon Reicha hingewiesen hatte, erkannte sie die Quelle eines sich unaufhaltsam entwickelnden reichen Tonlebens.

Es war daher ein freudig entgegenkommendes Gefühl, mit welchem Léonie im April 1838 ihren Gatten zum ersten Male in seine Heimat begleitete. Schon im Herbst des Jahres 1836 war Kastner zu einem kurzen Besuche seiner Eltern in Strassburg gewesen. In die begreifliche Freude, mit dem ersten Erfolge vor dieselben treten zu können, hatte damals das augenscheinliche, bald darauf mit dem Tode endende Hinsiechen seines Jugendfreundes Eduard Kneiff einen erheblichen Wermuthstropfen gemischt. Auch regte sich schon zu jener Zeit, neben dem aufrichtigen Antheil einer grossen Anzahl wirklicher Freunde, der Neid über sein schnelles, ehrenvolles Bekanntwerden in der Pariser Musikwelt. Nun aber hatte das Geschick zu fortdauerndem künstlerischen Erfolge noch die von der Menge nur im äusserlichsten Sinne angeschaute Verbindung mit der Tochter einer reichen Familie gefügt. Kein Wunder, dass in Strassburg dem Erscheinen des jungen

Paares in Bekanntenkreisen mit neben freudiger auch vielfach missgünstiger Spannung entgegengesehen wurde.

Im alten Hause am Gerbergraben, der zu jener Zeit allerdings schon durch theilweise Eindeckung viel von seiner mephitischen Ursprünglichkeit verloren hatte, erwartete man die reiche und vornehme junge Pariserin mit herzlichen, doch nicht ganz von Bangigkeit freien Gefühlen. Ihre Ankunft zerstreute dieselben bald und vollkommen. Gleich jener „Dorothea" ihres vor allen deutschen Dichtern bevorzugten Goethe betrat Léonie mit wahrer Ehrerbietung das einfache bürgerliche Vaterhaus des Gatten. Vor Allem fand sich ihr Herz zur Mutter desselben, wenngleich sich die beiden Frauen kaum nothdürftig gegenseitig verständlich machen konnten. Auch begriff die junge Französin vollkommen den gediegenen, biedern Sinn dieser einfachen Menschen, denen die eng geschlossenen Kreise mühseligen täglichen Erwerbens die innere Berührung mit dem in ihnen liegenden, ihrer »*Nationalité morale*« angehörigen Ahnen der Anforderungen einer idealern Welt nicht abgebaut hatten. Aufrichtige Zugeständnisse der Achtung und Verehrung für hervorragend geistiges Leben, mit denen sie ihr entgegenkamen, waren daher weit entfernt von ängstlicher Befangenheit vor der reichen Schwiegertochter. Ueberdies bildete jedes Herz in der Familie ein besonderes Heiligthum für die Erinnerungen aus der Kindheits- und Jünglingszeit des von allen Seiten vorzugsweise geliebten Erstgebornen. Wie Sonnenglanz zogen dieselben für Léonie

durch die altmodischen, besonders im Vergleich zu ihrem Elternhause ärmlichen Räume, in deren erstem Stockwerk sie an des Gatten Seite von nun an durch längere Jahre fast allsommerlich mehrere Wochen, oft einige Monate verbrachte. Am besten verständigte sich der Oheim mit ihr, der sein Französisch aus der Kriegszeit im Verkehr mit der Nichte aus Paris leidlich wieder auffrischte und dem letztere nicht müde wurde zuzuhören, wenn er jeden Winkel und Stein des Hauses und der Strassen unter der Erzählung treu bewahrter Erlebnisse Georgs von Knabenspielen und Studententreiben desselben lebendig werden liess. Dabei blickte dann Léonie, der sich auf diese Weise so Vieles, was dieser ihr selbst erzählt hatte, vervollständigte, aus den niedrigen Fenstern des Hauses am Gerbergraben wie in eine fremde und doch längst gekannte und vertraute Traumwelt.

Wenn irgend Etwas für Kastner das seltene eheliche Glück, welches er gefunden, erhöhen konnte, war es der frohe, seine Wahl durchaus billigende Blick seiner Mutter. Im gleichen Sinne befriedigt über die Gestaltung der jungen Ehe schrieb Boursault damals an seine Tochter nach Strassburg:

> Ma fille,
>
> Quoique je mette un peu tardivement la main à la plume, tu dois être bien convaincue que ce défaut d'habitude ou de paresse n'influe en rien sur le besoin que j'ai de te savoir heureuse. Tu n'es pas semblable à l'oiseau qui brûle de sortir de son nid pour essayer de ses jeunes ailes et s'éloigner sans regret de ceux dont il reçu le jour.

Et tu reviendras le plus tôt possible, toi et l'homme de ton choix, que j'adopterais encore pour mon fils, s'il n'était pas mon gendre.

Tous les deux unis par cette sympathie de goûts, d'études et de mœurs, vous protégerez, je l'espère, longtemps encore mes jours par le charme de votre heureuse union.

Tu as sans doute retrouvé dans la famille de ton mari ces vertus partriarcales qui, dépouillées de toute ambition, échappent à la corruption du siècle et ne connaissent le vrai bonheur que dans les vertus privées.

Je pense que Georges a retrouvé en toi le diapason du cœur et que vous faites ensemble d'heureux accords, si nécessaires et si rares dans le concert de la vie.

Ce qui me console de votre absence, c'est que je suis certain que le bonheur t'a suivi et qu'il t'attendra encore à Strasbourg.

Adieu, je suis ton père, ton bon père pour Georges et pour toi, c'est tout dire.

Boursault.

Paris, ce 2 mai 1838.

Solch ungeheuchelte, sich bei jeder Gelegenheit kundgebende Liebe für ihren Schwiegersohn, neben freundlicher Hochachtung der Familie Kastners spricht auch aus den zahlreichen Briefen, welche Frau Boursault im Laufe der Jahre während des jeweiligen Strassburger Aufenthaltes ihrer Kinder an dieselben schrieb. Stets sind die Zuschriften der durch seltene Geistes- und Herzensvorzüge ausgezeichneten Frau gemeinschaftlich an „ihre Kinder" gerichtet, stets beklagt sie mit mütterlichem Sehnen die zeitweilige Abwesenheit beider in gleichem Grade und berichtet von der Freude, welche die

Briefe der „theuern Kinder“ auch dem Vater bereiteten. Dabei bedauert sie, durch die Entfernung verhindert zu sein, die sorgende Liebe, welche sie letzterm zuwendete, nicht, wie gewohnt, gleichzeitig auf „ihren Georg und ihre Léonie“ ausdehnen zu können.

Schon den ersten Besuch mit seiner jungen Frau im Vaterhause benutzte Kastner, derselben die Naturschönheiten seines Elsasses zu erschliessen, in welchem sich beiden durch Jahre eine Quelle hohen gemeinsamen Genusses aufthat. Auch der Wasgau war Kastners Jugendheimat gewesen und in ihn, durch welchen so Vieles in ihm angelegt und geweckt worden war, was später in seinem Schaffen wiederklang, führte er sein junges Weib, das bisher den Fuss nie auf den feuchtmoosigen Boden eines Bergwaldes gesetzt hatte, zu ganz beträchtlichen Fusswanderungen. Das Entzücken, welches Léonie dabei empfand, erhielt seinen Ausdruck in der Beschwerde und Ermüdung leicht ertragenden Ausdauer, mit der sie sich von ihm zu den Wunderstätten dieser in so reichem Masse dichterisch durchhauchten Berge führen und die Sprache ihrer Sage und Geschichte vermitteln liess. Dabei trat aus dem geheimnissvollen Dunkel dieser Wälder, deren Riesensäulen, im dämmernden, schimmernden Fernnebel gebrochenen und zerstreuten Lichtes halb verschwindend, erhabene und seltsame Gestalten anzunehmen schienen, dem Kinde Frankreichs mächtig jener Geist des alten deutschen Heldengesangs entgegen, welcher einheitliche Volkskraft, Tapfer-

keit des Handelns mit markiger Poesie des Empfindens auf seinen Fittigen tragend, ihr wiederklang in Wort und Ton deutscher Dichtung und Kunst. In der musikalischen Natur und Veranlagung ihres Gatten entsprach derselbe jenem in dessen »*Nationalité morale*« wurzelnden Zuge seines Schaffens, den Kastner später selbst einmal mit den Worten bezeichnete: „Rechercher avec une ardeur infatigable tout ce qu'il y a de réel dans le fantastique et de fantastique dans le réel, montrer le lien secret qui unit l'un à l'autre et en même temps les ressources que l'on peut y trouver.“[21])

Zum ersten Male gewann Léonie hier auch den Begriff der Majestät einer aus ursprünglichem Schaffen entstehenden, sich selbst nährenden und in sich selbst vergehenden natürlichen Welt und der Offenbarungen, welche dieselbe nicht nur dem Denker, sondern auch, und aus näherer Hand noch, dem Künstler bietet. So wanderten die Gatten im Geleite der Schwester Kastners, welche die Mutter der ihren ersten Sprössling erwartenden jungen Frau als sorgende Vorsehung mitgegeben hatte, tagelang bergauf, thalab, mit Vorliebe die einen besondern Vorzug der Vogesen bildenden Kammwege wählend, bald im stahlblauen Dämmerlicht des Waldes, bald über einer weiten, fernen oder nahen von im sonnigen Duft zitternden Kuppen und Rücken eingefassten malerischen Tiefe, unter dem Rauschen der Baumwipfel, dem Rinnen und Murmeln der das Moos durchziehenden Wasseradern und sich aus ihnen sammelnden Bäche, dem schmetternden Früh-

lingschor der Vögel. Zu allen diesen ihr neuen Eindrücken kam für die junge Pariserin noch das früher nie beobachtete Schauspiel des unter dem Einfluss der Beleuchtung beständig wechselnden Ausdrucks von Himmel und Erde. Voll Lust sog sie dabei die Wohlgerüche eines unendlichen Wachsens und Blühens ein, die an Kraft und Eindrucksgewalt Alles übertrafen, was die Pracht der väterlichen Gärten aufzubieten vermochte, und unbekümmert warf sie sich auf sumpfiger Wiese oder Rodung vor einem Vergissmeinnichtplan nieder, um mit kindlicher Lust mit beiden Händen in die an solchen Stellen massenhaft und dicht aneinander gescharten blauen Blüthen zu greifen.

Das waren ächt elsässische Maienlusttage für Kastner, welchem die Herrlichkeit der Heimatberge mit erneuten Wundern aufging. Endlich aber, nachdem die Wanderer einmal über zwölf Stunden unterwegs gewesen, bestand die schwesterliche Begleiterin mit aller Entschiedenheit darauf, zu einer längern Erholung nach Hause zurückzukehren.

Im Juni 1838 wurde Kastner daselbst ein *Sohn* geboren. Der gesündern Luft wegen hatte sich die junge Frau auf ärztlichen Rath entschlossen, die Ankunft des Kindes in Strassburg zu erwarten. Dasselbe wurde zu einem neuen Bande zwischen den Familien der Gatten. Schon die nahe Aussicht auf dasselbe hatte in den beiderseitigen Eltern die zärtlichsten Hoffnungen wachgerufen. „Le petit-petit," schrieb Frau Boursault bei dieser Gelegenheit, „sera la poulotte gâtée de toute la famille, parce qu'il

arrivera dans ce monde avec les qualités de mon Georges et de ma Léonie.“ Die Mutter und besonders auch die Schwester Kastners widmeten dem Kleinen, der die Namen *Johann Georg* erhielt, von seiner Geburt an die treueste, liebevollste Pflege, was Frau Boursault veranlasste, in den Briefen an ihre Kinder den nie fehlenden herzlichen Grüssen „à *vos* bons parents“ hinzuzufügen: „Et la petite bonne sœur, bonne mère, bonne tante, voulez-vous lui faire bien des amitiés pour moi?“

„Je maudis la distance qui nous sépare,“ heisst es in einem spätern Briefe. „J'ai faim et soif de vous voir et de vous embrasser tous les deux et mon petit, qui m'écrit déjà. Est-il précoce cet ange-là! Embrassez-le soir et matin pour moi, mes chers petits, et si vous trouvez que cela le fatigue trop, prenez-en votre part; je serai heureuse que mon petit-petit Georges soit initié dès sa naissance aux tendres sentiments qui nous unissent.“

Schon nach wenigen Jahren wurde das mit soviel Freude begrüsste Kind den Eltern entrissen. Der Tod griff in den innigen Familienverein und löste bald nach einander das älteste und jüngste Haupt aus demselben.

In vollständiger körperlicher Rüstigkeit, geistig frisch, voll Antheils und lebendigen Urtheils hatte *Boursault* das neunundachtzigste Jahr erreicht. Wer die auffallende Erscheinung des stattlichen Greises sah, musste fast glauben, die Endlichkeit habe ihr Recht auf ihn verloren. Seine Leidenschaft für die Pflanzenwelt, dieser „élan calamiteux“, welcher der

über der Gesundheit des Gatten besorgt wachenden Frau Boursault, wie aus ihren Briefen hervorgeht, mitunter viel zu schaffen machte, hatte denselben an einem Herbstmorgen des Jahres 1841 in zeitigster Frühe leise und in Schlafschuhen, damit die aufmerksame Gattin nicht geweckt und zum Einschreiten bewogen werde, durch das thaunasse Gras des Gartens in den des Nachbars gelockt, in dessen Glashause sich eine seltene Blume mit dem ersten Licht des Tages erschliessen sollte. Die Folgen dieser Unbesonnenheit machten sich in einem heftigen Rheumatismus geltend, welcher sich später auf die Brust warf und am 2. April 1842 unter lieblichen Träumen von Bildern der Tropenwelt dieses oft stürmisch bewegte Dasein ruhig und sanft, gleich dem über Blumen dahingleitenden Strahl der Abendsonne, endete.

Der Schmerz des Verlustes schloss die Zurückbleibenden noch fester an einander und die Liebe Aller vereinigte sich namentlich auf den Knaben Georg, welcher aus Gesundheitsrücksichten in Strassburg unter der besondern Obsorge der Mutter und Schwester Kastners und der aufmerksamen Beobachtung des langjährigen Freundes der Familie Dr. Coze aufgezogen wurde. Alljährlich verbrachten die jungen Eltern längere Zeit bei dem Kleinen. Auch das Frühjahr 1843 sollte sie wieder zu demselben führen, als sie wenige Tage vor der beabsichtigten Abreise eine Depesche an das Sterbebett des Kindes rief. Die aufgewandte sorgsamste Pflege und Mühe erwies sich vergebens und die trauernden Eltern konn-

ten ihren Liebling nur noch in ihren Armen verscheiden sehen.

„Vous voir et vous embrasser“, schrieb, selbst tief gebeugt, die sich darauf gleichfalls zur Reise nach Strassburg rüstende Frau Boursault an die Beraubten, „est le seul bonheur auquel j'aspire. Tâchez de vous calmer, mes petits; rappelez votre raison. Le temps guérit bien des plaies. La vie de ce monde en est une qui saigne toujours; ce sont les plus forts qui résistent. Soyez de ceux-là, mes amis. Conservez votre santé pour l'amour de moi, qui vous aime tendrement et qui ne peut vous savoir souffrir sans en éprouver une vive douleur.“

SIEBENTER ABSCHNITT

VII.

Kastners Förderung elsässischer musikalischer und literarischer Unternehmen. In Strassburg vereinzelt auftauchende Gehässigkeiten gegen ihn. Seine künstlerischen Beziehungen zu Deutschland. Vortrag eines „Mémoire sur l'état de la musique en Allemagne" im Institut de France. Doktordiplom der Universität Tübingen und Aufnahme in die Akademie der schönen Künste in Berlin.

Mit dem allsommerlichen Aufenthalte in seiner Vaterstadt bot sich Kastner fortdauernd Gelegenheit, im freundschaftlichen Verkehr mit der Mehrzahl der Strassburger Musiker und Kunstliebhaber für die dortigen persönlichen wie allgemeinen tonkünstlerischen Interessen Fühlung zu behalten.

Seit der ersten Zeit seiner Uebersiedlung nach Paris hatte er sich die Förderung elsässischer Kunstbestrebungen besonders angelegen sein lassen. Schon ein Brief seines väterlichen Freundes Dr. Kern vom 14. Juni 1837 versichert Kastner des Vergnügens, mit welchem die Musikfreunde in der Heimat dessen Aufsätze in der „Gazette musicale" über das elsässische Männerquartett und den jungen Strassburger

Violoncellisten Nath. Waldteufel, die damals in der Hauptstadt konzertirten, gelesen hätten. Zugleich fordert ihn Kern auf, durch weiteres ähnliches Wirken Strassburg in der Pariser Kunstwelt mindestens die Beachtung zu sichern, welche andere, weit kleinere Städte Frankreichs für ihre musikalischen Bestrebungen daselbst fänden: „Vous avez là une mission de conscience et que vous impose votre qualité de Strasbourgeois et d'Alsacien! Tâchez donc de faire comprendre à vos collègues de la rédaction [Gazette musicale] que l'Alsace et la ville de Strasbourg sont situées en France et non en Moravie ou en Transylvanie. On dirait que nous ne sommes pas enfants du même pays. A maint article sur les sociétés philharmoniques de Nuits, de Carpentras et d'autres petites villes, nous nous sommes toujours demandés pourquoi tout ce que nous faisons pour la musique doit être voué à l'oubli . . . C'est à vous qu'il appartient de nous venger. J'espère que ma voix n'aura point retenti dans le désert." Für Kastner war die Thatsache, dass diesem Umstande gegenüber deutsche Musikzeitungen an den Hauptbegebenheiten auf dem Gebiete der Tonkunst in Strassburg längst ständigen Antheil nahmen, noch ein besonderer Sporn eifriger Bemühungen, für seine Heimat in Paris ein Gleiches zu erlangen, ein Ziel, das er bis zu einem gewissen Grade auch bald erreichte.

Auch den elsässischen musikliterarischen Bestrebungen lieh er seine thätige Unterstützung. So gelang es ihm, einer unter seiner Mitwirkung zu

Beginn des Jahres 1838, nach dem Vorbild derartiger Pariser Blätter, unter dem Namen »*La Lyre d'Alsace, Journal de Musique*« von den Verlegern Pitois und Frost in Strassburg ins Werk gesetzten musikalischen Veröffentlichung, welche zweimal monatlich je ein noch nicht herausgegebenes Gesang- oder Instrumentalstück brachte und namentlich jungen Tondichtern in der Provinz Gelegenheit bieten sollte, ihre Erzeugnisse durch den Druck zu verbreiten, das Interesse seiner Pariser Gönner und Freunde Berton, Panseron u. a. zu gewinnen. Mit einer Reihe anderer namhafter Musiker der Hauptstadt bildeten dieselben die Jury, welche über die Zulässigkeit der aufzunehmenden Kompositionen entschied. Die Probenummer der „Lyre d'Alsace" enthielt eine von Edmond Viel gedichtete von Kastner in Musik gesetzte Romanze „L'Orphelin". In Verbindung mit dieser nach dem Bobœufschen Notendruckverfahren in Paris hergestellten Sammlung von Tonstücken stand eine daselbst gleichfalls zweimal im Monat erscheinende musikalische Zeitschrift, »*Nouvelle Gazette musicale*«, deren Hauptredakteur F. Gail war. Die Mehrzahl der Pariser Mitarbeiter, zu welchen Berton, Batton, Benoist, Bottée de Toulmon, Edme St.-Hugué, Elwart, Mainzer, Ed. Monnais, Edmond Viel u. a. zählten, verdankte das Blatt Kastners eifrigem Eintreten. Er selbst wandte demselben schätzenswerthe Beiträge zu; so schon in der zweiten Nummer (vom 16. Januar 1838) eine auf Grund der ihm vom Komponisten zur Verfügung gestellten handschriftlichen Partitur abgefasste eingehen-

15*

dere Analyse des Berliozschen „Requiem“, welches im Dezember 1837 in Paris zur ersten Aufführung gelangt war.

Gleich Anfangs hatte M. Schlesinger gegen den Namen der neuen Musikzeitung, welcher zu Verwechslungen mit seiner eignen „Gazette musicale“ leicht Anlass werden konnte, Einsprache erhoben und an Kastner die Bitte gerichtet, bei den Strassburger Verlegern auf gütlichem Wege eine Aenderung desselben zu erwirken. In Folge dessen nahm die „Nouvelle Gazette musicale“ mit der dritten Nummer den Haupttitel »*Iris*« an. Die gleichzeitige entschiedene Aufforderung Schlesingers an alle Mitarbeiter seiner Zeitung, welche als solche des neuen Unternehmens namhaft gemacht worden waren, sich endgültig für das eine oder das andere Blatt zu entscheiden, trug begreiflicherweise wesentlich dazu bei, dass die „Iris“ schon mit der vierten Nummer einging.

Trotz des vielfachen fördernden und vermittelnden Eintretens Kastners für heimatliche Musikangelegenheiten machten sich, schon in den ersten Jahren seines Wirkens in Paris, Neid und Missgunst gegen ihn besonders auch in den vaterstädtischen Fachgenossen- wie Liebhaberkreisen geltend, welche ein für den gesunden musikalischen Fortschritt eintretender Aufsatz des kunstsinnigen Strassburger Archäologen und Numismatikers Louis Levrault in der mehrgenannten Musikzeitung als „in den Banden veralteter Ueberlieferungen und von sich selbst überlebt habenden Lehrern vertretener eingewurzelter Vor-

urtheilen gehalten", kennzeichnet. Die vereinzelten schelsüchtigen Gesinnungen von dieser Seite gingen u. a. in einer von unverkennbarer Gehässigkeit eingegebenen Beurtheilung des ersten Theils der Kastnerschen Instrumentationslehre in der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung" so weit, in einem für die Anwendung der Geigen gegebenen Beispiel des Werkes, das der Verfasser der Baillotschen Violinschule entnommen hatte, Mängel entdecken zu wollen. Derselbe Strassburger Berichterstatter nahm an gleicher Stelle auch Gelegenheit, sich gegen Kastners Veröffentlichungen in der „Lyre d'Alsace" zu wenden. Ueberhaupt fand dieses Unternehmen, trotz aller Anstrengungen der Verleger, während der kurzen Zeit seines Bestehens im Elsass wenig Entgegenkommen, wie sehr man auch Ursache gehabt hätte, demselben im Interesse der einheimischen Musikpflege die möglichste Förderung zuzuwenden.

Die leichte Verletzbarkeit seiner Empfindung liess Kastner diesen Angriffen, da sie von seiner Vaterstadt ausgingen, eine grössere Bedeutung beilegen, als ihnen an sich zukam. In allen unbeeinflussten Kreisen derselben fand das gegen ihn gerichtete kleinliche Vorgehen lebhafte Missbilligung. Seine nähern Freunde gaben bei dieser Gelegenheit ihrer Hochachtung für den einheimischen Tondichter und der Anerkennung seiner Verdienste dadurch Ausdruck, dass sie demselben sein von einer in den einzelnen Theilen auf dessen Hauptwerke hinweisenden, von dem Strassburger Schreibkünstler Schiffelholtz ausgeführten kalligraphischen Umrahmung umgebenes

Bildniss überreichten. Ein Mitglied der „Rudelschenke", J. Leser, fügte demselben ein zugleich im Dannbachschen „Anzeige- und Unterhaltungsblatt" vom 25. Juli 1838 veröffentlichtes Gedicht bei, das den „Landsmann" u. a. versichert:

Stolz schauen auf Dich Alsas bied're Söhne
Verächtlich blickend auf den blassen Neid.
— — — — — — — — — —
In nied'rer Ferne glaub' ich ihn zu sehen;
Dich, Freund, gewahr' ich auf des Pindus Höhen!

Den sichersten Rückhalt in solchen keinem Künstlerleben ersparten Angriffen gab Kastner der unerschütterliche Glaube seiner Frau und deren Eltern an die Aechtheit seiner Berufung. Erstere setzte derartigem gegen ihren Gatten gerichteten Treiben Verachtung entgegen; das liebevolle Verständniss, mit welchem ihre Eltern dem Schwiegersohne zur Seite standen, spricht aus einem von Frau Boursault damals an ihre Kinder nach Strassburg gerichteten Briefe, in dem sie bittet: „Que mon Georges ne se laisse point abattre! La carrière qu'il s'est choisie est semée de fleurs; il est vrai que les ronces et les épines n'en sont point exclues et qu'il faudra beaucoup de courage à la traverser. Ceux qui l'attaquent connaissent sa sensibilité; ils croient, en l'abreuvant de chagrin, tuer son avenir. Ils auront beau écrire contre lui; ils ne parviendront point à arrêter son élan, ni à détruire les ouvrages de génie, qu'il a déjà produits. Qu'il méprise tous ces écrits et ceux qui les font."

Noch einem andern damals ins Leben getretenen heimatlichen publizistischen Unternehmen widmete Kastner warme Theilnahme, zu welcher ihn hier der Zug seiner »*Nationalité morale*« in gleichem Grade bestimmte, wie seine Freundschaft für die Herausgeber.

Im Jahre 1838 vereinigte sich eine Anzahl alsatischer Dichter und Schriftsteller, welche zum grossen Theil Mitschüler Kastners im Strassburger protestantischen Gymnasium gewesen waren, um in Verbindung mit Literaten Deutschlands und der Schweiz, im Verlage von G. L. Schuler in Strassburg, unter der Redaktion von August Stöber und dem Namen »*Erwinia*« eine der Unterhaltung und Belehrung gewidmete deutsche Wochenschrift herauszugeben, welche der »*Nationalité morale*« im Elsass einen gewissen Halt und literarischen Mittelpunkt bieten sollte. Kastner spendete zu den zwei Jahrgängen der „Erwinia“ — mehr erlebte die Zeitschrift nicht — je einen musikalischen Beitrag. Für 1838 setzte er Aug. Stöbers „Waldlied“ in Musik, eine kleine Komposition, die, wie ein dankender Brief des Dichters vom 16. November 1838 sagt, „eine für die armen Worte fast zu reiche Fülle musikalischer Poesie enthält, und bald überall gesungen und gespielt wurde.“ Dem Tagesgeschmack des grossen Publikums entsprechend und um in diesem Sinne dem Blatte einen seinen Leserkreis erweiternden Reiz zu verschaffen, schrieb Kastner auf Wunsch der Herausgeber für die erste Nummer des zweiten Jahrgangs den einst im Elsass zu grosser Beliebtheit gelangten „Erwiniawalzer“. Derselbe sollte.

nach Schulers Meinung, ein lockender Neujahrsstollen sein, um der Zeitschrift das zweifelhaft gewordene Dasein zu erhalten. Doch trotz Kastners und einiger anderer Freunde eifriger Bemühungen für deren Verbreitung und von ihnen gebrachter geldlicher Opfer, welche den Verleger gegen Ende 1839 ersterm gegenüber zu dem Stossseufzer veranlassten: „Nur noch einige solcher Stützen wie Sie und die Erwinia wäre gerettet!“ ging das Blatt aus Mangel an Abonnenten ein.

Die Gelegenheit, solche und andere elsässische Unternehmen zu unterstützen, wurde Kastner auch in der Folge oft genug nahe gelegt und der einschlägige Briefwechsel weist seine ausdauernde Hülfsbereitschaft nach. Unverhältnissmässig grösser noch ist die Zahl der Anliegen einzelner Personen, die befreundet, bekannt oder einfach unter dem Rechte der Landsmannschaft sich aus der Heimat an ihn wandten, um die verschiedensten eignen und fremden Interessen seiner helfenden That zu empfehlen. Dabei wurden mitunter sehr erhebliche Geldbeträge als Darlehen oder Geschenk beansprucht. Wenn die betreffenden Schreiben auch Erfüllung der meisten Empfehlung und Fürsprache anstrebenden Ansuchen nachweisen, wozu allerdings, neben eignen, die Verbindungen der Eltern Boursault erheblich mitwirkten, hätten doch unerschöpfliche Geldmittel dazu gehört, um durchgehends ein Gleiches bezüglich der Anforderungen dieser Art zu ermöglichen. Die Gerüchte, welche im Elsass über den Reichthum des Hauses Boursault umliefen, vergrösserten denselben ins Un-

endliche. Wenige seiner Freunde aber waren hochdenkend genug, um an Kastners fest eingehaltene freiwillige Beschränkung auf die ihm aus eignem Erwerb erwachsenden Mittel zu glauben, geschweige denn, sie zu begreifen. Trotzdem innerhalb dieser Grenzen das Möglichste geschah und für wahre, grosse sich an Kastner um Hülfe wendende Noth auch die Beisteuer seiner Schwiegereltern nie fehlte, fand in diesem Punkte unsinnige enttäuschte Hoffnung Grund zu mancher künstlerische Missgunst heimlich unterstützenden Feindseligkeit, welche auch in der Folge gerade im Elsass in gewissen Kreisen sich bemühte, die musikalische Bedeutung des so rasch zu Ehren gelangenden Landsmannes absichtlich herabzusetzen.

In erster Reihe diente, namentlich in den nächsten seiner Verheirathung folgenden Jahren, der allsommerliche Aufenthalt Kastners in Strassburg, durch von hier aus unternommene grössere und kleinere Reisen, der Erweiterung und Befestigung seiner tonkünstlerischen Beziehungen zu Deutschland.

War er schon vor seiner Uebersiedlung nach Paris besonders in Karlsruher Musikkreisen bekannt und beliebt gewesen, so brachte man ihm nach seinen dortigen Erfolgen überall erhöhtes Interesse entgegen. Zu den Kastner in Karlsruhe mit persönlicher Werthschätzung zugethanen Musikern gehörte in erster Reihe Dr. F. S. Gassner, zu dessen 1841—1846 erschienener „Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten“ er eine Reihe schätzens-

werther Aufsätze über das französische Musikleben und besonders auch eine ausführlichere Abhandlung über Anton Reichas Leben und Werke lieferte. Die hohe Achtung Gassners vor dem gediegenen Urtheil seines Pariser Mitarbeiters spricht u. a. aus einem Briefe der erstern vom 25. Oktober 1846, in welchem es heisst: „Beifolgend mein neuestes Opus zum freundlichen Andenken. Gelegentlich sagen Sie mir wohl mit kollegialischer Offenheit, worum ich ich bitte, Ihre Meinung über meine Arbeit. Tadel des Verständigen ist mir lieber als Lobhudelei des Laien."

Bemerkenswerth sind Kastners Bemühungen, mit Hülfe seiner Karlsruher Freunde Berlioz' Oper „Benvenuto Cellini" im Jahre 1839 an der grossherzoglichen Hofbühne zur Darstellung zu bringen. Ueberhaupt war er für diesen damals in Deutschland noch sehr wenig gekannten Tondichter eifrig thätig und hatte u. a. bereits im Mai 1838 im Verein mit seinem Freunde Dr. Kern die Aufführung des „Lacrymosa" aus Berlioz' „Requiem" in Strassburg angestrebt, sich jedoch, der entgegenstehenden unüberwindlichen Schwierigkeiten wegen, damit begnügen müssen, des Komponisten Bitte, ihm für die damals im Stich befindliche Partitur des Werkes einige Subskribenten — nach dessen Ausdruck — „auszugraben", zu erfüllen.

Den ersten Anstoss zu der geplanten Karlsruher Aufführung des „Benvenuto Cellini" hatte der Pariser Aufenthalt des Oboevirtuosen und badischen Kammermusikers H. Reuther im März 1839 gegeben,

welch letzterer, die Vortheile des Salons Kastner-Boursault geniessend, daselbst mit Berlioz in Berührung gekommen war. Wie aus einem Briefe Reuthers an Kastner (vom 2. April 1839) hervorgeht, zeigten der Intendant Baron von Gemmingen, wie Kapellmeister Jos. Strauss anfänglich volle Bereitwilligkeit, das Werk zur Darstellung zu bringen und Berlioz, dem einige Mitglieder der damaligen vorzüglichen Karlsruher Oper bekannt waren, hätte „Benvenuto Cellini“ an dieser Bühne gern zuerst in deutscher Sprache gegeben sehen wollen. Doch führten die Verhandlungen zu keinem Ergebniss. Strauss bat Kastner in einem Briefe vom 5. Mai 1839, der die Unmöglichkeit darlegt, auf Berlioz' Forderungen einzugehen, „seinem Freunde dies auf dem delikatesten Wege und in dem Sinne mitzutheilen, welcher am meisten geeignet sei, dessen Feingefühl als Künstler zu beruhigen.“

Gleich eifrig wirkte Kastner für seinen Pariser Freund, gelegentlich eines rechtsrheinischen Aufenthaltes im Jahre 1840, in Stuttgart, indem er Berlioz für dessen im folgenden Jahre stattfindende erste Reise nach Deutschland daselbst die Wege ebnete. Als Mitglied des von Dr. Gustav Schilling 1839 gestifteten, unter dem Protektorate des kunstsinnigen Fürsten von Hohenzollern-Hechingen stehenden „Deutschen Nationalvereins für Musik und ihre Wissenschaften“, dessen Ausschuss damals Spohr, Reissiger, Schneider, Marx, Schnyder von Wartensee und Schilling bildeten, und thätiger Mitarbeiter der Jahrbücher dieses Vereins, wie auch des von Schilling

herausgegebenen „Universallexikon der Tonkunst“, zu welch letzterm er besonders Biographien französischer Musiker lieferte, stand Kastner schon längere Zeit mit dem genannten Stuttgarter Musikschriftsteller in brieflichem Verkehr. Einzelne dortige Tonkünstler, wie W. Neukirchner, Gottlieb Krüger, waren ihm von ihrem zeitweiligen Pariser Aufenthalte her persönlich bekannt und verpflichtet. Dieselben, wie auch Schilling, der Hofkapellmeister P. J. Lindpaintner, die Musikdirektoren Ignaz Lachner und B. Molique bereiteten dem im April eintreffenden Pariser Gaste einen ebenso ehrenden wie herzlichen Empfang. Lindpaintner liess gelegentlich einer für denselben veranstalteten Musikaufführung des Theaterorchesters seine Ouverturen zum „Vampyr“ und zur „Genueserin“ vortragen und Lachner brachte ihm bei einem freundschaftlichen Festabend mehrere von ihm komponirte Gesangquartette zu Gehör. Kastner erfreute sich ebenso aufrichtig an dieser deutschen Musik, wie er sich unter den gemüthvollen Vertretern derselben wohl und heimisch fühlte. Ebenso gewann sein eignes Wesen die Herzen der letztern. Die Werthschätzung seines künstlerischen Urtheils ihrerseits spricht aus einem Briefe Lachners an Kastner vom 10. August 1840 nach Paris, in welchem er schreibt: „Hiermit habe ich die Ehre Ihnen mein Quartett zu senden, welches so glücklich war, Ihren Beifall erhalten zu haben. Als ich es schrieb, hätte ich mir wohl nicht träumen lassen, dass es einst nach Frankreichs Hauptstadt, wo die Kunst allein noch beschützt und anerkannt wird,

wandern würde, und ich finde deshalb keine Worte, um Ihnen, hochgeschätzter Herr Kastner, meinen wärmsten Dank dafür ausdrücken zu können. Mein innigster Wunsch ist nur der, dass mein kleines Werkchen Ihrer gütigen Protektion würdig und Ihre Theilnahme für dasselbe gerechtfertigt sein möchte."

Im gleichen Jahre sandte auch Robert Schumann, gelegentlich einer Empfehlung des gelehrten Bibelforschers Dr. Tischendorff an Kastner, dem Kollegen von der „Gazette musicale", welcher ihm in derselben kurz zuvor einen Lebensabriss gewidmet hatte, seine Liederhefte „Myrthen" (Op. 24) mit den Zeilen (vom 25. Oktober 1840): „Empfangen Sie als kleines Dankeszeichen für ihre wohlwollenden Worte über mich eine Liedersammlung, die Ihr Wohlwollen für mich wenigstens nicht schwächen möchte, eine Sammlung von Musikstücken übrigens, die allerdings von der Zeit, in der sie entstanden, einer vielfach durch Schmerz und Freude bewegten, die Spuren an sich trägt. Widmen Sie den Liedern denn einige Stunden mit Aufmerksamkeit und theilen davon gelegentlich auch meinen musikalischen Freunden in Paris, namentlich den Herren Berlioz und Chopin, mit, wofür ich Ihnen herzlich verbunden sein würde. In Deutschland fangen sie schon recht lebhaft anzuklingen an."

Kastners künstlerische Beziehungen zu Leipzig hatten nach anderer Seite schon früher begonnen. Eine Richtigstellung der Thatsachen betreffs der in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" erschiene-

nen Strassburger Besprechung seiner Instrumentationslehre und Beiträge zur „Lyre d'Alsace“ rief eine Entschuldigung des Redakteurs des Blattes, Dr. G. W. Fink, hervor, in welcher sich derselbe (am 11. Juli 1838) äussert: „Bedenklich kamen mir die Einsendungen gleich vor; leider konnte ich aber nicht prüfen. So verdriesslich sie mir auch schon vor dem leider unvermeidlichen Abdruck derselben waren und nun noch weit mehr werden, so hat diese höchst unangenehme Sache doch auch wieder das Gute, dass ich dadurch mit Ihnen selbst in eine Berührung gebracht wurde, die mir nur höchst erwünscht sein kann.“ Kastner wandte der Zeitung bis zum Rücktritt Finks von der Redaktion (1841) eine Reihe von Beiträgen zu, unter welchen auf Grund der handschriftlichen Partituren abgefasste Analysen der Berliozschen „Romeo- und Julia“-Symphonie (Januar 1840) und „Trauersymphonie“ (August desselben Jahres) an dieser Stelle doppelt verdienstvoll erscheinen müssen. Fink, welchem bis dahin nur die „Vehmrichter“-Ouverture Berlioz' bekannt war, aus der er sich ein nichts weniger als vortheilhaftes Urtheil über den Komponisten gebildet hatte, schrieb Kastner in Erwartung der versprochenen Aufsätze: „Um so eifriger verlangt es mich, den Mann, der in seiner Umgebung zu enthusiasmiren und Männer wie Sie zu entzücken versteht, in einem grossartigen Werke besser kennen zu lernen.“

Auch auf die Verdienste Finks um die Musikwissenschaft hatte Kastner in der „Gazette musicale“ die französische Tonkünstlerwelt aufmerksam ge-

macht. Derselbe dankte ihm dafür (am 10. August 1839) „nicht allein im eignen Namen, sondern auch im Namen aller Deutschen überhaupt". „Sie haben sich hier von Neuem"; fährt er fort, „als ein Mann von Kopf und Herz zugleich bewährt, der deutsche Liebe zu den Deutschen mit französischem Sinn und mit voller Einbürgerung in das Wesen ächt gallischer Art glücklich zu verschmelzen gewusst hat."

Kastners Streben, die höhern musikalischen Kreise Frankreichs besonders auch auf die werthvollern zeitgenössischen theoretischen Werke Deutschlands auf dem Felde der Tonkunst hinzuweisen, hatte ihn schon im Jahre 1838 zu einer eingehendern Besprechung der Arbeiten Gottfried Webers in Darmstadt veranlasst, die ihn mit dem gelehrten Verfasser in Briefwechsel brachte. Nach dem schon im nächsten Jahre erfolgten Tode desselben erfüllte Kastner den Wunsch der Wittwe, eine biographische Lebensskizze Webers in der mehrgenannten ersten französischen Musikzeitung (Juli 1840) zu veröffentlichen. Er kam dadurch zugleich einer dringenden Aufforderung Meyerbeers nach, der ihm die Zustellung des Materials vermittelte, indem er ihn u. a. (in einem Briefe aus Baden-Baden vom 19. Februar 1840) versicherte: „Niemand ist dazu tüchtiger und geeigneter als Sie".

Aus den vorerwähnten Gründen war Kastner, gleichfalls im Jahre 1838, zu einer Besprechung der A. B. Marxschen Werke in der Schlesingerschen Zeitung veranlasst worden, der er an gleicher Stelle im Juni 1841 einen Lebensabriss des ihm geistes-

verwandten deutschen musikalischen Theoretikers folgen liess. Marx antwortete hierauf:

Berlin, den 28. Juni 1841.

Erlauben Sie mir, hochzuverehrender Herr, Ihnen für den wohlwollenden Antheil, den Sie mir in Ihrem jüngsten Artikel in der „Gazette musicale“ beweisen, herzlichen Dank abzustatten und Ihnen zugleich meine jüngste Schrift als Zeichen wahrer Hochachtung zu überreichen.

Diese Schrift erscheint zugleich mit der zweiten Ausgabe der Kompositionslehre und der Musiklehre. Wenn das so frühe Erscheinen einer zweiten Ausgabe nach den deutschen Verhältnissen ein unerhört glücklicher Erfolg (in der Musikliteratur) genannt werden muss, so freue ich mich desselben doppelt, weil er es mir möglich gemacht hat, umso unbefangener gegen den hundertjährigen Schlendrian in der Kompositionslehre aufzutreten und bei der Trägheit so mancher deutschen Behörde die Sache gleich vor das höchste Tribunal, vor die öffentliche Stimme, vor die Freunde und Beförderer des Fortschrittes und der geistigen und künstlerischen Freiheit zu bringen. Wie es in Ihrem Frankreich steht, weiss ich nicht. Bei uns aber ist es Noth, dass alle erleuchteten Geister mit Wort und That den Damm verjährter Trägheit und Vorurtheile durchbrechen.

Unendlich würde ich mich freuen, auch von Frankreich aus, namentlich aus Ihrer geistreichen Feder, ein öffentliches Wort zu vernehmen. Sie würden mich, wenn ein solches laut wird, ungemein verbinden, wenn Sie mir womöglich einen Abdruck des Blattes, in dem es sich findet, zukommen liessen. Mit vorzüglicher Hochachtung habe ich die Ehre zu sein

Ihr ergebenster

A. B. Marx.

Kastners besonderes Interesse für den deutschen Chorgesang, welches ihn u. a. auch in lebhaften schriftlichen Verkehr mit K. F. Rungenhagen, dem Nachfolger Zelters als Leiter der Berliner Singakademie, gebracht hatte, gab ihm ungesuchten Anlass zu Anknüpfungen mit der von Dr. August Schmidt, dem Gründer des Wiener Männergesangvereins, herausgegebenen „Allgemeinen Musikzeitung“ in Wien, in welcher Stadt er bereits in den Reihen der ausübenden Künstler Freunde, wie Joh. Hindle u. a., besass. Eine Besprechung der drei ersten Jahrgänge des Schmidtschen musikalischen Taschenbuchs „Orpheus“ in der „Gazette musicale“ (Anfang 1843) durch Kastner wurde von dem Herausgeber, welcher sich in seiner Zeitung grundsätzlich jedes Urtheils über dasselbe enthielt, in der Uebersetzung aufgenommen und veranlasste Schmidt zu den Dankesworten an seinen Pariser Kritiker (Schreiben vom 19. Mai 1843): „Es haben sich jetzt Viele für das Unternehmen interessirt, die es früher ignorirten; ja, sollte ich für kommendes Jahr einen Verleger finden, so verdanke ich es allein nur Ihrer anempfehlenden Beurtheilung.“

Nächst den eignen Beiträgen, welche Kastner dem Wiener Blatte zuwandte, vermittelte er demselben für die ständige Pariser Berichterstattung seinen Jugendfreund Ferd. Braun, für dessen schriftstellerische Thätigkeit, wie für so manchen andern nach der Hauptstadt gekommenen elsässischen Literaten und Künstler, das Haus Kastner-Boursault, dessen fast täglicher Gast er war, den Boden geschaffen hatte.

So fanden sich in verhältnissmässig kurzer Zeit für Kastner mit den meisten hervorragenden Pflegestätten deutscher Musik Verbindungen, welche ebenso sehr den sich von dort nach Paris wendenden Künstlern zugut kamen, wie sie dem elsässischen Tondichter, unterstützt von seinen Reisen über den Rhein, eine in Frankreich damals seltene genaue Einsicht in die Verhältnisse der deutschen Tonkunst verschafften.

Ein in der Sitzung der *Académie des beaux-arts de l'Institut royal de France* vom 21. Januar 1843 gehaltener *Vortrag* Kastners »*Sur l'état de la musique en Allemagne*« giebt hierfür ein bemerkenswerthes Zeugniss. Diese im Druck nicht erschienene knappe und anschauliche Darlegung, welche ein getreues Bild des damaligen Standes deutschen Musikwesens bietet und zugleich die von dem Verfasser für nothwendig und möglich erachteten einschlägigen Wandlungen und Hebungen in Frankreich kennzeichnet, verdiente in vollem Masse den ihr zu Theil gewordenen einstimmigen grossen Beifall, bezüglich dessen die „Gazette musicale" vom 12. Februar 1843 berichtet: „Ce travail, par l'intérêt qu'il présente, l'impartialité qui le caractérise et le mérite de la rédaction, qui est fait pour en augmenter le prix, a obtenu le plus brillant succès de l'illustre aréopage.',

Von dem ihn vor Allem leitenden Gedanken der auch in der Kunst nothwendigen geistigen Wechselbeziehung der Völker ausgehend, unter denen Franzosen und Deutsche 'besonders auf einander angewiesen seien, bezeichnet Kastner Deutschland hin-

sichtlich der Musik als den gebenden Theil und begründet in lebensvoller Darstellung die Wahrheit dieser Behauptung. In Frankreich überwiegend ein Vorrecht der begüterten Klassen, sei die Tonkunst jenseits des Rheins in gewissem Sinne die natürliche Erzieherin des Volkes. Sie beginne dies Werk an der Wiege des Kindes in aus Ursprünglichkeit der Liebe und Veranlagung naiv gegebener und empfangener Unterweisung, setze dieselbe in der Schule fort, welch letztere sie für den Knaben und Jüngling ans Elternhaus knüpfe und den Mann vielfach auf seinem Berufswege begleite. Oft genug bilde sie in dieser Weise bis hinunter zum Handwerker und Arbeiter eine in bescheidener Verborgenheit ausgeübte oder selbstschöpferische Fertigkeit heran, welche die Erholungsstunden der Familie im engen Kreise mit ernst gewollter Kunstübung veredelnd ausfülle und vor niedrigem Gebrauch der Zeit bewahre.

In liebevoller, mit Beweisen belegter Schilderung führt Kastner das deutsche Musikleben aus solchen Grundbedingungen in Haus und Schule durch die Hand der Lehrer und Geistlichen in das ganze Dasein des Volkes über und weist auf die zahlreichen tonkünstlerischen Vereinigungen, in denen es öffentlichen Ausdruck finde. „C'est un curieux spectacle", schreibt er, „que celui de ces réunions dont le sol de l'Allemagne est couvert sur toute sa surface. Il n'est si mince cité qui ne possède son académie de musique; les directeurs sont tous d'excellents musiciens. et il n'est pas rare de rencontrer, parmi les derniers membres, des exécutants de première force; aussi

leur est-il permis d'aborder presque toutes les compositions vocales et instrumentales des meilleurs maîtres: fragments d'opéras, oratorios, musique d'église, quatuors, ouvertures, symphonies, tout convient à ces dilettanti passionés, et il y a telles œuvres exécutées aujourd'hui, par toute l'Allemagne, qui, sans eux, seraient demeurées dans une complète obscurité." Den Zug nach gemeinsamem Musiktreiben erklärt er als dem deutschen Volke eingeboren; er dränge dasselbe unwillkürlich dazu, jede öffentliche Festlichkeit durch instrumentale oder vokale Gesammtleistungen zu verschönern, wie die Künstler und Liebhaber eines grössern oder geringern Umkreises von Zeit zu Zeit zu selbständigen Musikfesten zu vereinigen. „L'annonce d'une pareille solennité a-t-elle été promulguée", erzählt Kastner mit der Anschaulichkeit des Selbsterlebten und -Empfundenen, „aussitôt tout le monde musical est en émoi; chacun s'apprête, et au jour marqué des colonies entières émigrent vers le lieu de réunion... A cette occasion nous voyons les sociétés bourgeoises fournir à la masse un effectif imposant; plus de distinction entre les amateurs et les artistes; tous fraternisent d'un commun accord et tendent au même but: la glorification de l'art musical..... Il nous reste un vœu à former: c'est que la France, elle aussi, compte désormais ses congrès musicaux, c'est que la capitale prenne l'initiative et donne le signal de cette grande mesure."

An die Beleuchtung der in Deutschland von musikalischen Gesellschaften gestellten Preisaufgaben,

deren Art und fördernde Wirkung Kastner an der Hand von Belegen nachweist, schliesst sich die Untersuchung des Standes der gottesdienstlichen Tonkunst. Auch hier bilde das rege musikalische Leben in den mittlern und niedern Volksschichten den mächtigsten Hebel einer würdigen Verklärung der religiösen Erhebung durch die Töne.

Bezüglich der dramatischen Musik wird der national und politisch eigenartige damalige Zuschnitt Deutschlands, ohne die Nachtheile desselben für die Kunst zu verschweigen, in gewisser Hinsicht als wesentliche Hülfsquelle für die Förderung derselben bezeichnet. „Quel immense avantage, en effet, pour les compositeurs, d'avoir pour public et pour juge une grande nation parlant la même langue, imbue des mêmes principes, sacrifiant aux mêmes goûts, animée du même esprit dans son ensemble et présentant, dans ses détails, l'étrange assemblage de cent peuples divers; si bien, qu'au lieu d'écrire pour un seul pays, comme cela se passe en France, le compositeur allemand va trouver pour son œuvre une multitude de populations qui seront aptes à le comprendre et à lui rendre justice. Ce n'est pas tout: la division des états a nécessairement engendré un nombre égal de capitales et de souverains. Or, chacun de ces derniers, du plus grand au plus petit, tient à honneur de ne relever de personne, et pour ce faire, pour lutter avec ses voisins, il n'est sorte de sacrifice qu'il ne s'impose. . . . Ainsi en dehors des ressources qu'offre à la composition dramatique l'absence de centralisation, celle-ci trouve encore

dans le chef de l'état un appui considérable. En Allemagne, soixante ou quatre-vingts villes sont en position de monter des opéras nouveaux d'une manière satisfaisante, douze ou quinze, environ, peuvent être classées sur le même plan, en tête de la liste, par l'importance et la multiplicité des éléments dont elles disposent. Chez nous rien de semblable: Paris absorbe tout; Paris est le seul débouché offert aux compositeurs."

Der vergleichende Blick auf diese auch in der Kunst von Paris ausgeübte Zentralisation kennzeichnet scharf die schädigenden Einflüsse derselben. Zugleich wird von Kastner die Gleichgültigkeit der Franzosen gegen die grossen deutschen Komponisten hervorgehoben, welche kaum erst anfingen, hier einiges Verständniss zu finden, während auf den deutschen Bühnen alle hervorragenden ältern und neuern Tondichter anderer Völker längst Bürgerrecht genössen.

Nachdem er andererseits der Nachtheile gedacht, die dem Opernkomponisten in Deutschland aus dem Umstand erwüchsen, dass sich dort Dichter von höherer Begabung, im Gegensatz zu Frankreich, selten herbeiliessen, ein Textbuch zu schreiben, sowie der sich selbst rechtsrheinischen Tondichtern von Ruf in ihrer Heimat entgegenstellenden Schwierigkeiten, einen Verleger für ihre Werke zu finden, kommt Kastner zu den ausführenden Künstlern. Er hebt hervor, dass Deutschland, wenn es auch, aus Mangel höherer Schulung für den Kunstgesang, vollkommen ausgebildete Sänger ersten Ranges nicht

besitze, doch reich sei an guten Durchschnittsstimmen. Die Chöre besonders zeichneten sich in dieser Richtung, sowie durch Eifer, Verständniss und Liebe zur Kunst aus, durch welche Eigenschaften allein das bei der oft sehr geringen Anzahl von Proben meist vortreffliche Ensemble zu erklären sei.

Die deutsche Instrumentalmusik mit Rücksicht auf Zusammensetzung und Werth der grössern Orchester und die sich stetig mehrenden Hülfsquellen, welche dieselbe in unausgesetzten Forschungen und Erfindungen bezüglich der Tonwerkzeuge gewinne, die Ueberlegenheit der Militärmusik, welche die Frankreichs weit hinter sich lasse, die Gründlichkeit und Mannigfaltigkeit der deutschen theoretischen Werke, dies Alles findet im engen Rahmen des Kastnerschen Mémoire mit seltener Erschöpfung der Thatsachen eine Stelle.

Der Pflege der Musikästhetik in Deutschland gedenkend, spricht sich der Verfasser über diesen Zweig der Musikwissenschaft im Allgemeinen in einer Weise aus, welche fast einem Theilprogramm seiner spätern grossen Schöpfungen auf diesem Gebiete gleichkommt: „Cultivée avec amour chez nos voisins, cette science nous est tout à fait inconnue; c'est à peine si nous en avons retenu le nom. Quel plus sûr moyen cependant, quel meilleur guide pour apprendre à unir la vérité à l'imagination, le raisonnement à l'originalité, la poésie au procédé matériel, que d'approfondir les mystères et les enseignements de la philosophie musicale!"

Die musikalische Presse. die Konservatorien

Deutschlands werden sodann unparteiisch gekennzeichnet, die Namen der bekannten zeitgenössischen Tondichter jenseits des Rheins genannt und dieselben auf allen Gebieten im Spiegel ihrer bedeutendern Werke gezeigt.

Mit Recht darf Kastner am Schlusse seiner Abhandlung aussprechen, dass er bewiesen zu haben glaube, wie Deutschland der vorzugsweise klassische Boden der Tonkunst sei, „la terre classique musicale par excellence, puisque là, et uniquement là, on peut entendre des compositions de tous les genres, de toutes les écoles, de tous les styles et de tous les maîtres."

Der allgemeine Beifall, den dieser Vortrag im Institut fand, erklärt sich, neben seinem wirklichen Werthe, auch aus dem Umstand, dass ein vergleichender Einblick in die musikalischen Veranlagungen und Errungenschaften beider Nachbarländer vor Kastner, den seine Sonderstellung zwischen dem Kunstschaffen derselben vorzugsweise dazu befähigte, in solcher Weise nie geboten worden war. Der elsässische Tondichter sah eben in die deutsche Musikwelt mit dem Auge seiner »*Nationalité morale*«, welche Thatsachen und Belege nicht nur gewissenhaft und gerecht abwägend aufsuchte, sondern den Forscher selbst mit der eignen künstlerischen Veranlagung vorherrschend in den Boden dieser „terre classique musicale par excellence" stellte, mit aus derselben stammender voller Erkenntniss dieser Deutschen, „welche die Musik um ihrer selbst willen lieben, nicht als Mittel, zu entzücken, Geld und

Ansehen zu erlangen, sondern weil sie eine göttliche, schöne Kunst ist, die sie anbeten, und die, wenn sie sich ihr ergeben, ihr Eins und Alles wird.“ [22])

Dank und Anerkennung Deutschlands für die unbefangene, warme und richtige Darlegung seiner musikalischen Verhältnisse vor dem obersten künstlerischen Gerichtshofe Frankreichs, welcher in solchen Dingen sein Urtheil für das erste der Welt zu halten gewohnt war, liessen nicht auf sich warten.

Nachdem die Universität *Tübingen* Kastner bereits im Jahre 1840 auf Grund seiner Verdienste um die Tonkunst das *Doktordiplom* zugestellt hatte, nahm ihn die *Königliche Akademie der schönen Künste* in *Berlin* in ihrer Sitzung vom 17. Juni 1843, in Gemeinschaft mit Ingres, Henriquel-Dupont und Rossini, unter die Zahl ihrer *ordentlichen auswärtigen Mitglieder* auf.

ACHTER ABSCHNITT

VIII.

Kastners *theoretische Werke* (Grammaire musicale; Théorie abrégée du contrepoint et de la fugue; Méthode élémentaire d'harmonie appliquée au piano; De la composition vocale et instrumentale; Cours d'harmonie moderne; Traité de l'orthographe musicale), *Schulen* (Méthodes élémentaires de chant, piano, violon, flageolet, flûte, cornet à pistons, clarinette, cor, violoncelle, ophicléide, trombone, hautbois; Méthode complète et raisonnée de Saxophone; Méthode complète et raisonnée de Timbales), *Gesangunterrichtswerke* (Bibliothèque chorale; Introduction à la bibliothèque chorale; Six chœurs faciles). — Bearbeitung einer Choralsammlung für die Pariser Kirche Augsburgischen Bekenntnisses. Kleinere Gesangkompositionen (Quartette, Romanzen, dramatische Szenen u. s. w.)

Hervorgegangen aus ebenso glücklicher Fühlung für das tonkünstlerische Bedürfniss der Zeit wie gediegener musikalisch pädagogischer Veranlagung, bildete die Instrumentationslehre Kastners das erste einer Reihe aus denselben Anregungen in schneller Folge neben seiner tondichterischen Thätigkeit entstandener Unterrichtswerke, denen in gleicher Weise sowohl das ehrende Gutheissen des Instituts wie das einstimmige Lob der Kritik zu Theil wurden.

Der Ausspruch Maurice Bourges' in der „Gazette musicale" (vom 29. November 1842): „Tous

les livres didactiques signés d'un nom distingué à tant d'égards ont eu cette heureuse fortune, que personne ne s'est trouvé qui ne louât à la fois et l'importance sérieuse du but et l'habilité mesurée des moyens employés pour l'atteindre", darf als Ausdruck des allgemeinen Urtheils gelten.

Das damals auch auf dem unterrichtlichen Gebiete der Tonkunst in Frankreich sich geltend machende Streben nach Erleichterung des Studiums und schnellen Ergebnissen durch Vereinfachung und Klärung der Lehrweise hatte vielfach zu Seichtheit und Oberflächlichkeit geführt. Lehrwerke, wie die Kastners, welche mit Gedrängtheit und Uebersichtlichkeit Schärfe, mit fasslicher Klarheit gewissenhafte Sorgfalt und Genauigkeit der Darstellung und Entwicklung des Gegenstandes verbanden, mussten daher umso eingreifendern Erfolg haben. Die seltene Vereinigung aller jener Eigenschaften, welche den besondern Beruf des seinem Meister ähnlichsten Schülers Reichas für seine Wirksamkeit nach dieser Seite begründen, fasst der genannte Kritiker des ersten musikalischen Fachblattes von Paris an gleicher Stelle mit den Worten zusammen: „Bei voller Herrschaft über seine Kunst ein gleich vortrefflicher Tondichter wie gelehrter Theoretiker, liefert Kastner in seinen durch Klarheit der Gedanken und daher auch des Stils ausgezeichneten Unterrichtswerken augenscheinliche Beweise umfassenden Wissens und durchdringenden Scharfsinns. Zugleich weiss er sich zu begrenzen: er sagt über den behandelten Gegenstand weder zu viel noch zu wenig. Diese werthvolle, nicht ge-

wöhnliche Eigenschaft, welche besonders dem Verfasser unterrichtlicher und wissenschaftlicher Werke zum Vortheil gereicht, tritt in allen seinen Lehrbüchern glänzend zu Tage."

Ein Jahr nach dem Erscheinen seines „Cours d'instrumentation", 1840, veröffentlichte Kastner eine Meyerbeer gewidmete »*Grammaire musicale, comprenant tous les principes élémentaires de musique, la mélodie, le rhythme, l'harmonie moderne et un apperçu succinct des voix et des instruments*«. Er verlegte dieselbe auf gemeinschaftliche Rechnung bei Henri Lemoine, einem zugleich selbst als Lehrer und Verfasser musikalischer Unterrichtswerke thätigen einstigen Schülers Reichas; im Jahre 1863 ging das Werk gegen Zahlung von 1500 Francs in den ausschliesslichen Besitz von Achille Lemoine (Sohn) über.

Zweck und Charakter seiner musikalischen Grammatik bezeichnet Kastner selbst mit den Worten: „Le titre que j'ai donné à cet ouvrage indique déjà assez clairement le but que je me suis proposé dans mon travail et le dessein que j'ai eu de réunir aux principes consitutifs de la musique les moyens accessoires qui s'y rattachent, afin que l'on puisse avoir la somme de connaissances nécessaires sans être obligé de commencer des études dont la sécheresse et la longue durée ont souvent fait naître le découragement." Er glaubte mit einem solchen Buche „sowohl den geläuterte musikalische Urtheilsfähigkeit und allgemeine Einblicke in die Tonsetzkunst anstrebenden Liebhabern, wie denjenigen Fachmusikern, deren theoretischer Unterricht vernachlässigt

worden, nützlich zu sein", und durfte nicht ohne Berechtigung am Schlusse seiner Vorrede behaupten: „Alle, welche sich gewissenhaft mit diesem Werke beschäftigten, können mit eignen tondichterischen Arbeiten beginnen und dürfen überzeugt sein, dass eine Menge Komponisten, von der Routine abgesehen, ihnen bezüglich der einschlägigen Kenntnisse Nichts voraus haben."

Die Akademie äusserte sich über Kastners „Grammaire musicale", die gleich dessen Instrumentationslehre den Unterrichtsbüchern des Konservatoriums eingereiht wurde, durch ihre Mitglieder Cherubini, Paër, Lesueur, Halévy und Berton bereits in der Sitzung vom 25. November 1837 u. a.: „Indépendamment de la lucidité de la rédaction, de la pureté des doctrines qui sont la base de tous les principes énoncés dans ce livre, il est un véritable bienfait pour l'enseignement et la pratique de l'art, dont il est et deviendra une utile encyclopédie, et vient combler une lacune qui existait, car aucun ouvrage de cette nature n'avait encore été exécuté ... Dans chacune des trois parties de cet ouvrage l'auteur a su constamment suivre ce précepte qui dit que pour qu'un enseignement soit fructueux, il faut toujours procéder avec méthode, c'est-à-dire passer avec art et clarté du connu à l'inconnu. C'est, nous le pensons, le but que M. *Kastner* a eu le talent et le bonheur d'atteindre dans cette œuvre, et nous sommes convaincus que son travail est un nouveau service rendu à la culture de l'art musical."

Welch thatsächliche mehr oder minder wesent-

liche Berichtigungen und Ergänzungen diesem Lehrwerke Kastners schon bezüglich der allgemeinen Musiklehre für Frankreich vorbehalten waren, ergiebt sich aus des Verfassers eignen einschlägigen Hinweisen in der Vorrede. „Ich betrachtete es als meine Aufgabe", sagt derselbe, nachdem er die Eintheilung seines Buches in drei der allgemeinen Musiklehre, der Melodie und der Harmonie gewidmete Hauptabschnitte begründet hat, „verschiedene durch die Unwissenheit eingebürgerte Missbräuche und Irrthümer abzustellen und zu berichtigen. Hierzu gehört z. B. die fehlerhafte Verwechslung der Erklärungen von Intonation und Rhythmus, zweier gänzlich verschiedener Theile der Musiklehre, deren jeder unbedingt besondere Behandlung verlangt; das fast Widersinnige und mir durchaus unzulässig Erscheinende, welches man in einer grossen Zahl von Unterrichtswerken über die Halbtöne findet u. s. w. Da es bisher in Frankreich eine bestimmte Bezeichnung für die einzelnen Oktaven nicht gab. habe ich die schon in meiner Instrumentationslehre hierfür vorgeschlagenen Namen auch hier eingeführt, für die Entwicklung der verschiedenen Taktarten ein von dem herkömmlichen abweichendes Verfahren verfolgt. bei Erwähnung der Triolen und Sextolen den von vielen Theoretikern ausser Augen gelassenen Unterschied zwischen letztern und den Doppeltriolen festgestellt und zahlreiche andere Punkte der Musiklehre klar erläutert, die meist ohne Erklärung einfach angeführt werden."

Ueber den der Harmonielehre gewidmeten Ab-

schnitt, in welchem es Kastner innerhalb der vorgeschriebenen Grenzen mehr darum zu thun sein musste, eine gemeinfassliche praktische Anleitung als eine theoretische Abhandlung zu bieten, schreibt Henri Blanchard in der „Gazette musicale“ (vom 4. April 1841): „Auf deutscher Lehrweise fussend, entkleidet der Verfasser diesen Theil der Tonsetzkunst, welcher vor Catel und Reicha aus einer langen Reihe von dem gewöhnlichen Musiker unzugänglichen Geheimformeln bestand, alles altfränkischen Krams, mit welchem die Schüler Rameaus ihn umgeben hatten. So zeugen u. a. seine Anleitungen für die Erfindung eines guten Basses zu einer gegebenen Melodie von ebensoviel Scharfsinn wie Geschmack, zwei unerlässlichen Eigenschaften für diese Seite der musikalischen Unterweisung.“

„Seit langer Zeit ist auf dem Gebiete des musikalischen Unterrichtswesens kein Werk von gleicher Bedeutung erschienen wie Kastners ‚Grammaire musicale‘,“ erklärt Auguste Morel („Revue et Gazette des théâtres“ vom 23. April 1840). „Dieselbe bietet zweifellos die bis jetzt vorhandene vollständigste und verständlichste knappe Vereinigung des Wissenswerthen aus allen einschlägigen Lehrzweigen, von dem Standpunkt, zu welchem die jüngsten Fortschritte die Musik geführt haben. Der Verfasser hat unsers Ermessens die schwierige Aufgabe gelöst, alle Errungenschaften einer weisen Freiheit mit der Achtung vor den unveränderlichen Grundsätzen der Kunst zu vereinigen.“

In ähnlicher Weise wirkte Kastner für die Er-

leichterung des Studiums von Kontrapunkt und Fuge durch ein im folgenden Jahre (1841) im Verlage von Chabal in Paris erschienenes Werk »*Théorie abrégée du contrepoint et de la fugue*«.

Auch über dieses Lehrbuch hatte der Verfasser das Urtheil des Instituts eingeholt, in dessen von Cherubini, Paër, Auber, Halévy und Berton unterzeichneten, in der Sitzung vom 27. April 1839 genehmigten Bescheid es heisst: „Après un examen consciencieux et approfondi nous avons reconnu que cet ouvrage était basé sur les doctrines de Cherubini, Marpurg, Berton, Fux, Albrechtsberger, André, Kirnberger etc. et que les exemples donnés par l'auteur y étaient classés avec sagacité, car il a toujours su passer, avec art, du connu à l'inconnu pour arriver à la conclusion, en commençant par le contrepoint simple, contrepoint double, triple, quadruple etc. et en passant de là aux différentes sortes d'imitation, aux canons de toutes espèces et à la fugue. Enfin divers exemples de haute composition musicale ont été puisé par lui dans les œuvres des grands maîtres et la rédaction générale nous a semblé faite avec talent et surtout avec une grande lucidité, mérite éminent et de première nécessité pour constituer un bon ouvrage de cette nature. Nous croyons donc que Mr. *Kastner* a atteint ce but si désiré et si désirable dans les productions des beaux-arts."

Diese Abhandlung über Kontrapunkt und Fuge bildet gewissermassen eine Fortsetzung der musikalischen Grammatik Kastners. Indem er der Haupt-

17*

sache nach Allem, was in den einschlägigen Werken der grossen Theoretiker von J. Fux bis Cherubini festgestellt worden, Berücksichtigung zu Theil werden lässt, bietet er ein auf selbständiger, vereinfachter und klarbestimmter Lehrweise beruhendes abgerundetes Ganzes, das dem vom Verfasser bezeichneten Zweck, „den jungen Tondichtern die Kenntniss des Kontrapunkts und der Fuge auf rationelle Weise und ohne jene Schwierigkeiten zu vermitteln, welche so leicht vor der Bearbeitung dieses Feldes zurückschrecken machen", durchaus entspricht.

Das Lehrbuch zerfällt in fünf Abschnitte: einfacher Kontrapunkt, doppelter Kontrapunkt, Nachahmung, Kanon, Fuge, denen einige allgemeine Bemerkungen über strengen und freien Stil vorangestellt sind. Vom einfachen Kontrapunkt werden der gleiche (Note gegen Note), der ungleiche mit den Unterabtheilungen: zwei Noten, drei und mehrere Noten, zwei gebundene Noten (Synkopen) gegen eine Note (des Kantus firmus), endlich der gemischte Kontrapunkt (abwechselnde Verwendung der vorgenannten) unterschieden und einzeln behandelt, eine Eintheilung, von welcher Kastner darzuthun bestrebt ist, dass sie jenen, welche eine grössere Anzahl von Arten festsetzen, überlegen sei. Ein Hinweis auf den einfachen Kontrapunkt zu fünf, sechs, sieben, acht und mehr Stimmen schliesst diesen Abschnitt. Im folgenden, dem doppelten Kontrapunkt gewidmeten, werden die dem Tondichter allein nützlichen der Oktave, Dezime und Duodezime in erster Reihe

behandelt, sodann die der None, Undezime, Tredezime u. s. w. kurz erläutert und über den drei-, vier- und mehrfachen Kontrapunkt Winke gegeben. Die Nachahmung findet in strenger und freier Weise, den gebräuchlichsten wie den seltener angewendeten Formen Behandlung. Der Anleitung zum Kanon sind Bemerkungen über den Räthselkanon und Beispiele dieser Gattung beigefügt, die den Zweck haben, dem Schüler darzuthun, dass musikalische Erfindungen solcher Art mehr als Gegenstände der Merkwürdigkeit als des Studiums zu betrachten seien. Der Anleitung zur einfachen Fuge folgen Hinweise auf die Behandlung der Doppel-, Tripel-, Choralfuge u. s. w.

Diesen letzten Theil bezeichnet Henri Blanchard („Gazette musicale“ vom 13. März 1842) als den bedeutendsten des ganzen Werkes. „Die Fugenlehre“, schreibt derselbe, „ist darin auf rationelle, einfache und neue, von den Fesseln, welche die Zopfgelehrsamkeit im Laufe der Jahrhunderte derselben geschmiedet, freie Weise vorgetragen . . . . Das ganze Buch aber hat andererseits das Verdienst, bei vollem Gerechtwerden aller begründeten Anforderungen der strengen Schule, der Hochfluth des Romantizismus', welche über die musikalische Kunst hereinzubrechen und dieselbe zu ertränken droht, einen Damm entgegenzusetzen.“

Dem fünften Unterrichtswerke Kastners, einer im Jahre 1842 herausgegebenen, seinem Freunde J. Strunz gewidmeten »*Méthode élémentaire d'harmonie appliquée au piano, suivie d'un aperçu de*

l'accompagnement et de la transposition« (Verlag von J. Meissonnier, Paris) wurde die ehrende Anerkennung des höchsten kunstrichterlichen Areopags Frankreichs gelegentlich der Sitzung der Akademie vom 20. März 1841 in folgendem zugleich Zweck, Ziel und Eintheilung der Arbeit darlegenden von Cherubini, Auber, Halévy, Carafa, Berton unterzeichneten Berichte zu Theil: „Reconnaissant que la profession de musicien, aussi bien par rapport à la carrière de l'instrumentiste que par rapport à celle du compositeur, nécessite de nos jours, outre de simples connaissances pratiques, des études sérieuses dans la théorie, Mr. *Kastner* a eu en vue, en faisant un nouvel ouvrage sur l'harmonie, de rendre cette science familière aux pianistes, sans qu'ils soient obligés d'y consacrer une grande partie de leur temps et d'apprendre ce dont les personnes qui se destinent à la composition ont seules besoin. Il a donc adopté un plan simple et rationnel. Son œuvre est divisée en trois parties. La première a pour objet la connaissance de tous les accords dont se compose notre système harmonique. La deuxième traite dans les deux premiers chapitres de l'enchaînement de ces mêmes accords, de leur liaison, des repos ou cadences etc., puis enfin des modulations. La réunion des préceptes donnés sur ces matières peut être considérée, ainsi que l'auteur en fait lui-même la remarque, comme formant à peu près la syntaxe de l'harmonie. Vers la fin de la troisième partie on trouve tout ce qui est relatif aux accords brisés et en général aux notes accidentelles. A cela se

bornent les notions d'harmonie nécessaires au pianiste; mais celles qu'il doit avoir de l'accompagnement et de la transposition n'ont pas été oubliées. Elles sont contenues dans la troisième partie, qui est le complément de l'ouvrage et qui ne présente pas moins d'intérêt que les deux autres. Nous dirons pour finir que nous avons retrouvé dans la rédaction de la *Méthode élémentaire d'harmonie* les mêmes qualités, que les travaux précédents de Mr. *Kastner* nous avaient donné lieu d'observer, à savoir cette concision et cette lucidité si précieuses dans les écrits de tout genre et particulièrement dans les livres élémentaires."

Kastner selbst glaubte, wie er sich im Vorwort dieser Arbeit äussert, mit derselben eine Forderung der Zeit zu erfüllen, „welche von Jedem, der irgend ein Instrument spiele, namentlich aber vom Pianisten, nicht nur technische Fertigkeit verlange. Die Kenntniss der Harmonielehre sei letzterm für ernstes Studium und vertiefte Wiedergabe der Klavierwerke der grossen Meister ebenso nothwendig, wie für die ihm oft zufallende Ausführung der Begleitung, wenn er die Befähigung hierzu in von der handwerksmässigen Routine abweichendem, höhern Sinne sich anzueignen bestrebt sei. Andererseits habe der Umstand, dass die geringe Zahl der für den Klavierspieler bestimmten musiktheoretischen Lehrbücher sich für diese Zwecke durchaus unzulänglich erweise, dazu beigetragen, den Verfasser zur Veröffentlichung seines Werkes zu bestimmen."

Von den vortheilhaften Urtheilen, welchen die

»*Méthode élémentaire d'harmonie appliquée au piano*« in Presse und Publikum, Musiker- wie Liebhaberkreisen begegnete, sei nur eine Stelle aus einem Aufsatz Maurice Bourges' („Gazette musicale" vom 29. November 1842) angeführt, welche lautet: „Das Buch hält, was es verspricht. Die Einfachheit der Anordnung des Stoffes, die Reinheit der aufgestellten Lehren, die klare Gedrängtheit der Schreibweise verleihen demselben noch den weitern Vorzug, dass das Vorgetragene sich dem Gedächtniss leicht einprägt. Gleich anregend durch den Plan wie durch die Ausführung, besitzt diese Methode Alles, um ein klassisches Unterrichtswerk genannt werden zu dürfen. Das Bestreben, Neues zu erfinden, lag dem Verfasser fern. Leichtverständlich und bestimmt, aber stets im Geiste der modernen Unterrichtsweise, stellt er gesunde, von den besten Theoretikern vertretene Lehrsätze auf, indem er hier, wie schon in seinem Werke über Kontrapunkt und Fuge, dem Ueberlieferten Rechnung trägt, soweit dies begründet ist. Den Ruhm eines Neuerers würde er, wenn überhaupt, nur was Gestaltung und Eigenart seiner Arbeit betrifft, beanspruchen und in dieser Hinsicht allerdings vollkommen verdienen."

Die nächste und letzte der theoretischen Arbeiten Kastners, welche derselbe der Begutachtung der Akademie unterbreitete und die in der Sitzung der letztern vom 2. April 1842 ungetheilte, in der Erklärung: „Nous ne connaissons rien de plus varié, ni de plus complet tant sous le rapport de l'abondance que sous celui de la lucidité des démonstra-

tions“ gipfelnde Anerkennung erlangte, war ein vier Quartbände umfassendes Werk »*De la composition vocale et instrumentale, ou description détaillée des règles, des formes, de la coupe et du caractère de toute espèce de compositions musicales, accompagnée de notes critiques et historiques*«. Kastner unternahm es damit, eine umfassende Anleitung für die Komposition aller musikalischen Formen zu geben und Entwicklung wie Charakter derselben an der Hand sorgfältig ausgewählter Beispiele aus den Werken von Tondichtern aller Zeiten und Schulen darzuthun.

Die Absicht des Verfassers, die Sammlung der einschlägigen Beispiele wiederholt zu sichten und zu ergänzen, verzögerte den Druck des Werkes, welcher in Folge der im Laufe der Jahre dazwischen tretenden Beschäftigung Kastners mit andern grossen Arbeiten schliesslich ganz unterblieb.

Dasselbe Schicksal wurde aus den gleichen Gründen noch zwei andern musikalischen Lehrbüchern Kastners zu Theil, deren Erwartung schon gespanntes Interesse in den Pariser Musikkreisen erregt hatte.

Besonders lebhaft war Kastner durch Jahre mit Untersuchung und Nachweis beschäftigt gewesen, in wieweit die in jenen Tagen vielfach noch hart angefochtenen Fortschritte und Neuerungen auf dem Gebiete der Harmonie berechtigt seien. Ein Schildgang für die natürliche Fortentwicklung auch dieses Grundfaktors der Tonkunst gegen überlebte Anschauungen und unhaltbare Lehrsätze lag ihm längst am Herzen. Derselbe konnte der Natur des elsässischen Theoretikers nach kein blindes Dreinschlagen

sein, sondern musste sich bei ihm unwillkürlich zu einem auf musikgeschichtlicher, metaphysischer und physikalischer, wie praktischer, die Werke alter und neuer Tondichter anziehender Grundlage aufgebauten Beweise gestalten, wie man ihn überdies auch von dem in den Fussspuren seines Meisters mit freiem Forschergeiste fortschreitenden Schüler Reichas, der sich im Reiche der Musikwissenschaft ein rühmliches Turnierrecht erworben hatte, erwarten durfte. Dies Vorhaben führte ihn zur Abfassung eines »*Cours d'harmonie moderne*, *suivi d'un traité sur la composition à une*, *deux*, *trois*, *quatre et un plus grand nombre de parties dans le style libre*«, dessen Erscheinen Kastner selbst im Ergänzungsband seines „Traité général d'instrumentation" in Aussicht stellte. Im Hinblick auf denselben äusserte sich Henri Blanchard in der „Gazette musicale" (vom 4. April 1841): „Kastner beschäftigt sich augenblicklich mit einer Abhandlung über die neuere Harmonik, d. h. mit der Untersuchung der Zulässigkeit zum Bürgerrechte im Reiche der Tonkunst für einzelne Kühnheiten des Stils und Ausdrucks in den Tondichtungen moderner Meister, die besonders als Folge der vorgeschrittenen Entwicklung der Instrumentation zu betrachten sind. Ein Werk dieser Art ist unleugbar nicht minder zeitgemäss wie nützlich und Niemand dürfte für die Abfassung eines solchen berufener sein, als ein Autor, welcher auf dem Felde der Musiktheorie so gerechtfertigte Erfolge aufzuweisen vermag."

Ein weiteres Unterrichtswerk, dessen Nichtver-

öffentlichung besonders zu beklagen ist, da die musikalische Literatur ein Buch dieser Art, trotz seiner einleuchtenden Nützlichkeit, nicht besitzt, ist ein von Kastner geschriebener »*Traité de l'orthographe musicale, comprenant un exposé rationel et complet des principes fondamentaux de la notation usuelle avec leur application dans la pratique et la solution raisonnée des diverses difficultés qui peuvent se présenter.*« „Das zu erwartende Werk ist eine durchaus neue Erscheinung", heisst es darüber in der „Gazette musicale" vom 7. April 1850, „da sich in den vorhandenen Lehrbüchern auf dem Gebiete der Tonkunst über die musikalische Rechtschreibung in harmonischer, melodischer und rhythmischer Beziehung wenig mehr als einzelne zerstreute und unzulängliche Angaben finden, die zudem oft falsch sind. Andererseits giebt die in erster Reihe aus dem Mangel an einschlägigen bestimmten Regeln entspringende Nachlässigkeit vieler Tondichter in dieser Richtung zu zahlreichen Fehlern in handschriftlichen wie gedruckten Musikstücken Anlass, welche unvermeidlich Schwierigkeiten im Lesen, Verzögerung und Unsicherheit der Ausführung verursachen. Das Kastnersche Buch wird in dieser Richtung mannigfache Belege aus den Werken verschiedener Komponisten bieten und das Begründete, Ungenaue oder Unrichtige der Schreibweise solcher Stellen eingehend erläutern."

Neben diesem dem theoretischen Theile musikalischer Bildung gewidmeten pädagogischen Wirken

war Kastner mit gleich rastlosem Eifer und ehrendem Erfolge auch für die Förderung der ausübenden Seite derselben thätig.

Er selbst hatte es erfahren, welch zeitraubende Schwierigkeiten in jenen Tagen der meist sehr theuern und auf Kosten der Klarheit und Fasslichkeit umfangreichen Unterrichtswerke sich besonders der autodidaktischen Erlernung eines Instrumentes entgegensetzten. Seine ersten Arbeiten nach dieser Richtung galten daher der Erleichterung des Selbstunterrichtes Dessen, der nicht viel Geld und Zeit zu verwenden hatte. Ihm mit praktischer, leichtverständlicher Anleitung zu Hülfe zu kommen, welche Knappheit mit möglichster Erschöpfung des Wissensnothwendigen verbände, zu früher Selbständigkeit leite und dabei beschränkten Mitteln zugänglich sei, schrieb Kastner »*Six méthodes élémentaires de chant, piano, violon, flûte, flageolet et cornet à pistons*«, welche im Jahre 1837 im Verlage von Bobœuf und Komp. in Paris erschienen. Die Klippen des Ueberwucherns der theoretischen über die praktische Seite einerseits, der Oberflächlichkeit und Nachlässigkeit in der Anführung selbst unerlässlichster Regeln andererseits, an denen schon so manche Instrumentalschulen scheiterten, glaubte Kastner, nach seinen diesen „Méthodes élémentaires" vorangestellten Worten, vermieden zu haben und den Missständen beider Arten unterweisenden Vorgehens in denselben dadurch begegnet zu sein, dass er Regeln und Beispiele nicht getrennt nach einander, sondern, abweichend vom Herkömmlichen, vereint dem Lernenden vor Augen

führte. Die bald allgemein anerkannten Vorzüge dieser Elementarschulen trugen im Verein mit dem durch den Bobœufschen Notendruck ermöglichten damals unerhört billigen Preise von $2^1/_2$ Francs für eine 80 bis 100 Seiten starke Methode dazu bei, denselben schnelle und weitgehende Verbreitung zu verschaffen.

„Es ist unmöglich, den Gegenstand in so engem Rahmen erschöpfender zu behandeln", schreibt u. a. Edmond Viel, der die „Méthodes élémentaires" in der „Nouvelle Gazette musicale" vom 16. Januar 1838 eingehender besprach, „und der Lehrplan der Kastnerschen Schulen an sich verdient schon hohes Lob. Doch ist die Durchführung desselben mit nicht weniger Begabung und Gewissenhaftigkeit behandelt. Denn der Verfasser beschränkt sich durchaus nicht auf das Allerwesentlichste; er vergisst vielmehr keine wichtige Einzelheit, keine Erklärung, die irgendwie dazu beitragen könnte, den Lernenden aufzuklären und zu belehren. Man darf getrost behaupten, dass die Veröffentlichung dieser Elementarschulen in gleichem Grade dem jungen Theoretiker zur Ehre, wie den Verlegern zum Vortheil gereichen werde."

Diesen sechs Instrumentalschulen, deren Verlagsrecht Kastner im Jahre 1841 von Bobœuf zurückerwarb und die dann neu (im Stich und daher nicht unwesentlich theurer) bei E. Troupenas und Komp. in Paris herausgegeben wurden, liess der Verfasser auf Wunsch der letztern weitere, nach demselben Lehrplane geschriebene »*Six Méthodes*

élémentaires de clarinette, *cor*, *violoncelle*, *ophicléide*, *trombone et hautbois*« folgen. Drei der Kastnerschen *Schulen*, die für *Klavier*, *Violine* und *Violoncello*, erschienen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig in *deutscher Sprache*.

Für die Zweckmässigkeit und Trefflichkeit dieser kurzgefassten Methoden nicht allein zum Selbststudium spricht u. a. auch die Einführung derjenigen für Gesang an der Anstalt Franz Stöpels. „Lieber Freund", schrieb dessen Sohn und Nachfolger August Stöpel 1838 gelegentlich der Anstellung eines neuen Gesanglehrers an Kastner, „der Ueberbringer Dieses ist Herr Heugel, welchen ich Montag engagirt habe, um einen Cours de chant zu machen. Du wirst finden, dass Herr Heugel ganz der Mann ist, der uns fehlt; er wird nach Deiner Methode unterrichten und Alles so machen wie Du willst."

Dieser in der Folge gleichfalls mit Kastner befreundete Lehrer, welcher als solcher die musikalisch pädagogischen Fähigkeiten des letztern besonders zu schätzen verstand, erwarb als Theilhaber des Verlagsgeschäftes A. Meissonnier und J. L. Heugel in Paris mehrere andere Unterrichtswerke des elsässischen Theoretikers und wusste als Herausgeber des „Ménestrel" in gleicher Weise die Mitarbeiterschaft desselben an diesem (von dem Jahre 1838 an von Heugel geleiteten) Blatte zu würdigen.

Kastners später zu beleuchtendes thatkräftig förderndes Eintreten für die Erfindungen des in Paris vielfach angefeindeten belgischen Instrumentenmachers Adolphe Sax fils veranlassten ihn zur Ab-

fassung einer im Jahre 1845 bei E. Troupenas und Komp. in Paris erschienenen »*Méthode complète et raisonnée de Saxophone*«, mit welcher er der Sache Sax' an sich wie der instrumentalen Ausbildung der Tonkunst im Allgemeinen einen nicht unwesentlichen Dienst erwies. Für das Saxhorn schrieb Kastner zwei J. Arban gewidmete Konzertstücke (»*Adagio et grande polonaise brillante pour le Saxhorn en si b*« und »*Fantaisie et variations brillantes sur un Thème original pour le Saxhorn en si bémol*«, Verlag von Brandus und Komp. in Paris).

Eine gleichfalls eingehendere Anleitung, deren Werth und Interesse durch den vorangestellten geschichtlichen Abriss erhöht wird, veröffentlichte Kastner (im Verlag von Maurice Schlesinger) im folgenden Jahre für die Pauken als »*Méthode complète et raisonnée de timbales à l'usage des exécutants et des compositeurs, précédée d'une notice historique et suivie de considérations sur l'emploi de cet instrument dans l'orchestre*« (dédiée à Mr. Poussard, timbalier de l'Académie royale de musique et de la Société des concerts).

„In Kunst und Wissenschaft giebt es ebenso nützliche wie anziehende Gegenstände", schreibt er im Vorwort dieses Lehrbuchs, „über welchen dennoch, fast wie auf allgemeines Uebereinkommen, der Schleier der Vergessenheit und Gleichgültigkeit liegt. Dies gilt auch von dem Instrumente, welchem diese Anleitung gewidmet ist. Während mitunter recht unbedeutende und unwichtige Tonwerkzeuge ihre Geschichtsschreiber wie ihre besondern Lehrer fan-

den, blieben die Pauken hierin bisher vernachlässigt. Niemand dachte daran, die in Handschriften und Büchern vorhandenen oder durch mündliche Ueberlieferung überkommenen einschlägigen Nachrichten und Anweisungen zu sammeln. Und doch dürfte ein solches Unternehmen umsomehr gerechtfertigt sein, als die Bedeutung dieses einzigen Schlaginstrumentes des Orchesters, welches musikalisch bestimmbare Töne besitzt, namentlich durch die Werke der neuen Schule hinlänglich dargethan wird. Da andererseits die Kunst des Paukenschlagens eine nichts weniger als leichte, die Art der Ausübung derselben im Orchester ebenso wenig gleichgültig ist, darf diese Arbeit wohl auf eine günstige Aufnahme rechnen. Dieselbe füllt eine thatsächliche Lücke auf dem Felde der Instrumentalschulen aus, verbreitet über manche bis dahin dunkle Punkte Licht, zeigt dem Komponisten zahlreiche neue Arten der Verwendung dieses Tonwerkzeugs und erleichtert die Erlernung desselben ganz wesentlich. Abgesehen von einigen mangelhaften Nachrichten in musikalischen Wörterbüchern, einer ebenso wenig erschöpfenden ältern Anleitung von J. E. Altenburg und einer neuern von C. A. Boracchi waren keinerlei Vorarbeiten für dies Buch vorhanden. Es blieb daher so ziemlich Alles zu thun, ein Unternehmen, bei welchem den eignen Erfahrungen und Untersuchungen der Rath einiger bewährter Künstler dieses Instrumentes zu statten kam. Das Werk zerfällt in drei Hauptabschnitte: einen geschichtlichen Abriss über die Pauken von ihrem ersten Erscheinen bis auf die Neuzeit; die Beschrei-

bung der verschiedenen Arten der Pauken und Anleitung zur Kunst des Paukenschlagens; eine Abhandlung über die Verwendung des Instruments im Orchester, welch letzterer Theil dem Historiker, dem ausübenden Künstler wie dem Tondichter willkommen sein dürfte. Möge dadurch die Aufmerksamkeit der Musiker auf dieses Tonwerkzeug hingelenkt und zur Verfolgung, Entwicklung und Ergänzung der in dem Buche niedergelegten Ansichten und Ergebnisse angeregt werden."

Der unverkennbare Nutzen, welcher der musikalischen Unterweisung aus dem, wie F.-J. Fétis père (in der „Gazette musicale" vom 19. Juli 1846) erklärt, „nicht genug zu lobenden praktischen Theile" desselben erwuchs, fand vielseitige Anerkennung. „Vergebens würde man anderwärts eine solche Fülle belehrender Einzelheiten suchen und mancher Musiker, der im Orchester seit lange als Paukenschläger thätig ist, dürfte erstaunt sein, in Kastners Anleitung Grundregeln seiner Kunst zu finden, über welche ihm bisher selbst die ersten Begriffe fehlten. Hat sich der Verfasser", schliesst Fétis, „auch seit einer Reihe von Jahren bereits als überaus verdienstvoller didaktischer Schriftsteller durch Arbeiten von ungleich grösserer Tragweite als die in Rede stehende einen Ruf erworben, so trägt doch auch diese Monographie dazu bei, denselben zu vergrössern, denn eine wirklich gute Abhandlung dieser Art ist nützlicher und werthvoller als so manches nur oberflächliche allgemeine Mittheilungen enthaltendes Gesammtwerk."

Auf Aufforderung Fétis' steuerte Kastner für dessen „Méthode des méthodes de piano" eine grössere *Klavierétude* (F-dur) bei. Auch Unterhaltungsmusik schrieb er gelegentlich für dieses Instrument: einen Walzer zu vier Händen in der Art von Webers „Aufforderung zum Tanze" (»*Vergissmeinnicht* [*Ne m'oublie pas*], *Grande valse brillante, dédiée à Mr. et Mme. J. L. Heugel*«), einen Marsch für Klavier zu vier Händen (»*Grande marche héroïque, dédiée à son ami A. Stœpel*«) u. s. w.

Auf die Gesangespflege in der Schule erstreckte sich gleichfalls Kastners didaktisches Wirken. Er selbst hatte den anregenden Einfluss derselben auf die Kindesseele kennen gelernt; er wusste, wie das Gute und Schöne, wie Moral und Religion keine eindringlichere auf Herz, Sinn und Verstand der Jugend wirkende Sprache wählen können, als die Ausübung des Gesangs.

Aus der Erinnerung der seelenbeflügelnden Empfindungen, die ihm selbst einst daraus erwachsen waren, aus der innern Fühlung für die Bedürfnisse eines wirklich volksthümlichen und sich den jugendlichen Kräften anpassenden Gesangstoffes, welcher, indem er der Entwicklung des ganzen Menschen durch die Tonkunst wesentlich zu Hülfe kommt, Stimme wie Geist nur mit weiser Mässigung zu erweitern strebt, entsprang seine im Jahre 1838 bei A. Meissonnier und J. L. Heugel in Paris erschienene, in erster Reihe für die Heugelschen Gesangklassen geschriebene »*Bibliothèque chorale ou Recueil de* 72

morceaux pour voix égales à deux, trois et quatre parties, composés sur paroles morales et religieuses.« Die den Liedern zu Grunde liegenden, dem Verständniss der verschiedenen Alterstufen entsprechend den besten französischen Dichtern entnommenen Texte werden in diesem Werke durch leicht singbare, frische Melodien in glücklichster Weise den jungen Herzen vermittelt.

Wie umfassend Kastner das vorgesetzte Ziel erreicht hatte, sagte demselben folgender Brief Berlioz', welchem die „Bibliothèque chorale" gewidmet ist:

> Il faut que je vous félicite d'avoir terminé avec tant de bonheur un ouvrage si bien commencé; je veux parler de votre „Bibliothèque chorale". Il était temps en effet qu'on délivrât les écoles de chant des platitudes de toute espèce qui servaient aux exercices des élèves. Les rares exceptions qu'on observe à ce sujet dans le répertoire de l'enseignement choral ôtent d'autant moins à l'utilité et au mérite de votre tentative, que la plupart des morceaux qui peuvent les motiver sont tirés des œuvres dramatiques les plus célèbres et mis à la portée des élèves par des arrangements souvent fort malheureux.
>
> Vous avez eu soin d'écrire dans une échelle vocale assez restreinte pour que les jeunes chanteurs puissent exécuter leurs parties sans efforts; votre harmonie, toujours distinguée, est d'une pureté remarquable: il y a du naturel et de la simplicité dans vos mélodies; et sans employer des modulations, dont l'excentricité pourrait dérouter des commençants, vous avez trouvé le moyen d'éviter ce qu'il y a de monotone dans le retour des transitions ordinaires du ton principal à ses relatifs mineurs ou majeurs; en un mot, vous avez bien rempli

18*

votre tâche, et je crois qu'un succès populaire sera la récompense de votre travail consciencieux et savant.

Tout à vous

H. Berlioz.

„Die Sammlung", schrieb derselbe Kritiker in der „Gazette musicale" vom 3. Februar 1839, „wird allen Unterrichtsanstalten, an denen der mehrstimmige Gesang Pflege findet, grosse Dienste leisten. Denn nur zu häufig sehen sich die Lehrer solcher Klassen, da es an guten Musikstücken für ihre Zwecke fehlt, gezwungen, mit ihren Schülern elende Zusammenstellungen einzuüben, in denen die seichte Melodie mit gewöhnlichster, oft unrichtiger Harmonie um den Vorrang streitet. Kastners »*Bibliothèque chorale*«, welche mit Benutzung entsprechender Gedichte von V. Hugo, Lamartine, J. B. Rousseau u. a. eine Reihe reizender durch reinen Stil wie anmuthige, natürlich ausgedrückte Empfindung ausgezeichneter kleiner Lieder bietet, hilft daher zugleich einem wesentlichen Mangel auf dem Gebiete der musikalischen Unterrichtswerke ab."

Die Verleger hatten alle Ursache, mit dem künstlerischen wie geldlichen Erfolge dieser Veröffentlichung zufrieden zu sein, deren vortheilhafte Wirkungen sich nach Heugels eigner öffentlicher Erklärung in den Leistungen der Ensembleklassen seiner Anstalt bald wesentlich fühlbar machten. Auf dessen Wunsch schrieb Kastner als Vorstufe der genannten Sammlung eine »*Introduction à la bibliothèque chorale ou Recueil de chants élémentaires à une et deux parties à l'usage des commençants*«.

Dem gleichen Zweck dienten sechs bei Chabal erschienene Chöre Kastners: »*Six chœurs faciles à trois voix égales, composés pour les pensionnats et les écoles de musique et dédiés à l'auteur des paroles.*« Der Verfasser der zu Grunde liegenden deutschen Gedichte war Ferd. Braun; eine beigefügte französische Uebersetzung hatte Madame de Montigny angefertigt.

Ein anderes damals in nicht geringerm Grade wie der Singunterricht der Jugend der Hebung und künstlerischen Schulung bedürftiges Gebiet war der Gemeindegesang in den protestantischen Kirchen von Paris. Der zunehmende Verfall desselben hatte allen Freunden religiöser Erhebung und Erbauung die Unabweislichkeit anzustrebender Abhülfe dringend nahe gelegt, mannigfache Versuche hierfür unternehmen lassen und in der Folge auch einzelne Künstler deutscher Herkunft, u. a. den Kastner seit der ersten Zeit seiner Wirksamkeit in Paris befreundeten Violinisten und Gesanglehrer Heinrich Panofka, bestimmt, in dieser Richtung mit Hingabe praktisch thätig zu sein. Kastner spendete im Jahre 1838 in uneigennützigster Weise einen schätzbaren Beitrag nach dieser Seite, indem er eine zu dieser Zeit für die Pariser Gemeinde Augsburgischen Bekenntnisses neu veranstaltete (bei Bobœuf und Komp. gedruckte) Sammlung von Chorälen dreistimmig setzte (»*Suite de cantiques arrangés à trois voix*«).

Durch die fruchtbare theoretische Wirksamkeit, mit welcher Kastner nach den verschiedensten Seiten

den Bedürfnissen des zeitgenössischen französischen Musiklebens in nachhaltig eingreifender Weise entgegenkam, geschah seiner Bethätigung als Komponist in keiner Weise Eintrag. Freien Flügelschlags bewegte sich sein Geist in der Welt des künstlerischen Ideals. Wenn auch sein tondichterisches Schaffen alle Vortheile eines mehr unwillkürlichen als bewussten Anlehnens an den Hintergrund seiner gediegenen theoretischen Bildung genoss, entstammten doch die Blüthen, welche er neben seinen musikalisch-dramatischen Schöpfungen auch in kleinern Tonstücken während seiner Beschäftigung mit seinen Lehrwerken ausstreute, nicht dem staubigen Herbarium der Spekulation, sondern der lebendigen Frische unmittelbaren musikalischen Empfindens.

Auch in diesen verschiedenen kürzern Kompositionen macht sich die Doppelnationalität des elsässischen Tondichters geltend. In der ersten Zeit seiner Anwesenheit in Paris hatte er für seine sangeskundigen Landsleute Ludwig, Lenz, Wein und Ehrhardt vier Männerquartette geschrieben (»*Quatre chansons alsaciennes pour deux ténors et deux basses, paroles d'Ed. Viel: L'aurore, La chasse, Le signal d'alarme, Le bonheur des champs*«). In ihnen tritt die tiefere poetische Welt, das umfassende germanische Künstlerthum seiner »*Nationalité morale*« ebenso lebendig zu Tage wie in einer mit Benutzung eines deutschen Gedichtes von Dr. Grieb komponirten Kantate (»*Cantate pour deux ténors et deux basses, paroles du Dr. Grieb, traduites de l'allemand par Edmond Viel, dédiée aux Sociétés*

philharmoniques«) und in sechs im Jahre 1838 entstandenen Männerquartetten »*Heures d'amour*, *Six quatuors allemands pour* 1^r *et* 2^d *ténors*, 1re *et* 2de *basses: Le secret*, *L'émotion*, *Souvenir*, *Instances*, *L'union*, *Séparation*«. Den letztern liegt nicht gereimter französischer Text zu Grunde, deren ungenannte Verfasserin Frau Boursault ist. Derselbe stellt gewissermassen nur die rhapsodische Wortunterlage der musikalischen Stimmung dar, welche in diesen auf der Erinnerung des Komponisten an die abendlichen Ständchen seiner Strassburger Studentenjahre fussenden Liedern zum Ausdruck kommt. „Die »*Heures d'amour*«", urtheilt Gust. Schilling, „wurden auf französische Prosa komponirt; es ist leicht einzusehen, welche Schwierigkeiten sich des Rhythmus' wegen darboten. Kastner hat sie alle beseitigt, und es dürfte nur dem Dichter der Reim fehlen, um ihn auf die Neuerung aufmerksam zu machen." J. L. Heugel, in dessen Verlag die Quartette erschienen, glaubte, um das Verständniss dafür in der französischen Musikwelt zu fördern, denselben die Worte voranschicken zu sollen: „En Allemagne, quand vient le soir, les étudiants ont l'usage de se rassembler pour unir leurs voix et célébrer les charmes de la fraternité et de l'amour. Leurs chants pleins d'harmonie reproduisent le vague mélancolique dans lequel leur âme est plongé. Ils n'emploient ordinairement dans ces occasions aucun instrument pour soutenir leurs voix, et cependant ils savent soumettre de grandes difficultés à la plus irréprochable exécution. Comme les quatuors que

nous publions appartiennent exclusivement à ce genre de musique, l'auteur n'a point fait d'accompagnement... Observons en dernier lieu que ce ne sont pas des vers qui forment le texte de ces quatuors: les paroles ajoutées à la musique ne doivent être regardées, en quelque sorte, que comme la traduction approximative du sens poétique qui a présidé à la conception de chaque morceau."

In einer Reihe anderer kleiner Gesangstücke, vorherrschend *Romanzen* und »*dramatische Szenen*«, dagegen, mit welchen Kastner der Zeitströmung Rechnung trug, erwies sich seine »*Nationalité politique*« nicht ohne Einfluss für sein Schaffen auf spezifisch französischem Kunstgebiete. Den kurzathmigen, knappzugeschnittenen Romanzenstil, welcher die schwach entwickelten innerlichen Bezüge der Halbhandlung mehr ahnen als miterleben lässt, wusste der Schüler Bertons erfolgreich zu beherrschen und in der Mehrzahl seiner dieser Gattung angehörigen Kompositionen, die Henri Blanchard bezeichnend „vrai de science et de cœur" nennt, sowohl durch Zartheit und Schmelz wie packende Kraft des Ausdrucks die Seele des Hörers in lebhafte Mitbethätigung zu ziehen.

Von ihnen erschienen im Jahre 1838 und den folgenden bei verschiedenen Pariser Verlegern: »*Cinq Mélodies: Le mobile de tout; Sur le rocher; Elle est si jolie; Le jeune aveugle; Ma muse et mes amours*«. — »*Deux mélodies: Le sourire; Les derniers moments d'un artiste*«. — »*Le vétéran, chant guerrier*«. — »*Quand je suis seul*«. — »*Attendra-t-elle?*« — »*Le*

départ pour la chasse, *Nocturne pour soprano et ténor*«. — »*Pensées d'amour*, *grand air pour bariton ou basse*«. — »*Scènes dramatiques: Le nègre; Le barde; Le proscrit; La veuve du marin*«.

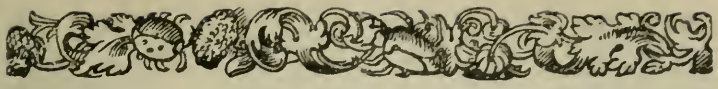
„Diese ausgedehntern dramatischen Szenen Kastners", heisst es in der „Gazette musicale" vom 24. Januar 1841, „bieten mehr als die Titelbezeichnung „Salonmusik" verheisst; der Komponist hat dabei eher an die Bühne gedacht." Den Unterschied vom Landläufigen in diesen Gesangstücken Kastners wurde u. a. Alexis Dupont, der die ihm gewidmete letztgenannte Szene öfter vortrug, gleichsehr inne, wie ihn Berlioz bestätigte. „Dupont m'a chargé aussi de vous remercier de votre dédicace, qui l'a beaucoup flatté", schrieb Berlioz hierüber (am 13. Februar 1839) an Kastner, „et de vous dire que votre morceau lui paraissait très remarquable, quoique d'un style plus sévère que celui de la musique ordinaire des salons. Je le crois bien!!"

Auch die „Gazette musicale" erwarb zwei „Romanzen Kastners: »*Dans la forêt*« und »*Le retour du matelot*«, welche der Nummer vom 10. April 1842 beigegeben wurden. In Paris gelangten in der Folge u. a. noch »*La séparation*«; »*Judas Iscariot, scène dramatique pour basse*«; »*Le pouvoir de la musique*«, in Berlin »*Nun bist du frei*«; »*Des Balles letzte Stunde*« u. a. zur Veröffentlichung.

„Aus allen tondichterischen Erzeugnissen dieser Art", urtheilt Castil-Blaze in der „Gazette musicale" vom 24. Januar 1841, „tritt die dramatische Begabung Kastners unverkennbar hervor. Der Cha-

rakter der Gesangmotive entspricht stets dem Gedanken des Textes und zeichnet die Situation scharf. Besonders aber muss hervorgehoben werden, dass Kastners umfassende Kenntnisse auf dem theoretischen Gebiete seiner Kunst den melodischen Fluss seiner Kompositionen nie beeinträchtigen, wie ihm denn in letztern überhaupt vor Allem die Gesetze der Schönheit und der Wahrheit der Empfindung massgebend sind. Die Wissenschaft hat bei ihm dazu gedient, die Fähigkeiten des Tondichters zu vertiefen."

Für die umfassendere musikalisch-dramatische Bethätigung der letztern musste Kastner selbstverständlich auch in Paris die Bühne aufsuchen.



NEUNTER ABSCHNITT

IX.

Kastners musikalisch-dramatische Werke: „Juana", Opéra-comique en deux actes par Vaunois. „Beatrice", grosse Oper in drei Akten von Gustav Schilling. „La Maschera", Opéra-comique en deux actes par A. Arnould et Jules de Wailly. Aufführung der „Maschera" in der Opéra-comique. — Vorübergehendes Zerwürfniss Kastners mit Berlioz anlässlich dieser Oper. — „Les nonnes de Robert le Diable", Opéra-comique en trois actes par E. Scribe.

Zum Schaffen auf musikalisch-dramatischem Gebiete, das Kastner den Weg nach der Hauptstadt geebnet, fühlte er sich seit seiner Ankunft daselbst unausgesetzt getrieben. Waren es doch seine deutschen Opern gewesen, welche ihm in erster Reihe die vortheilhaften Urtheile der Pariser Musikgrössen über seine künstlerischen Fähigkeiten eingetragen hatten, woraus dem Unerfahrenen unwillkürlich weitgehende Hoffnungen auf einen auch hier bald zu erreichenden Bühnenerfolg erwachsen mussten.

Steigende Erkenntniss der Lage der Dinge und klarere Einsicht in die zu überwindenden Schwie-

rigkeiten beschränkten allerdings die provinziellen Anschauungen nicht unwesentlich. Wenn Kastner aber auch, dem Rathe der Erfahrung folgend, zunächst als Musiktheoretiker Namen und Anerkennung zu erlangen suchte, blieben ihm daneben doch stets neue Opernschöpfungen ein eifrig anzustrebendes Ziel.

Nur begegnete er dabei natürlich unvergleichlich schwierigern Verhältnissen. Während er dort, begünstigt vom Bedürfniss der Zeit, einfach Begabung und Wissen einzusetzen hatte, um schnell und rühmlich bekannt zu werden, sollte er hier alle schweren Kämpfe, leeren Hoffnungen und kleinlichen Ränke kennen lernen, welche in Paris den Tondichter allein schon bis zur Erlangung eines Textes zur Verzweiflung zu bringen geeignet waren.[23]) Dichter von Ruf, und nur solche fanden den Weg auf die Bühne, verschmähten jeden musikalischen Mitarbeiter, dessen Name ihnen nicht einige Bürgschaft bot oder überliessen einem in der Hauptstadt auf dem Theater noch nicht bewährten Komponisten im besten Falle Bücher, denen sie selbst keine grosse Lebensfähigkeit zutrauten. Dadurch ging derselbe der unerlässlichen Unterstützung verlustig, auf welche bei der Bedeutung, die der Text einer Oper für das Pariser Publikum hatte, auch die beste Musik angewiesen war. Selbst einflussreiche Befürwortung erwies sich nach dieser Seite meist unwirksam, wie denn auch die Verwendung namhafter Freunde Kastners, u. a. Bertons und Meyerbeers, vorerst zu keinem entsprechenden Ergebniss führte.

Die Beziehungen seiner Schwiegereltern zur Salle Ventadour, an welcher dieselben auch nachdem Boursault das Theater an eine Aktiengesellschaft verkauft hatte, Mitbesitzer geblieben waren, eröffneten Kastner einige Aussichten, nachdem der Direktor des daselbst spielenden Théâtre de la Renaissance, Anténor Joly, Ende September 1838 durch ministerielle Verfügung die Erlaubniss erlangte, auch die Opéra-comique pflegen zu dürfen. Die Unterhandlungen, in welchen Frau Boursault eine sehr thätige und umsichtige Vermittlerrolle übernommen hatte, zogen sich trotzdem in die Länge. Zu Anfang des Jahres 1840 endlich schlug Joly Kastner zwei Textbücher zur Komposition vor. Ein hierauf bezüglicher Brief des erstern gewährt zugleich einen Einblick in die einschlägigen Verhältnisse:

Paris, le 10 Fév. 1840.

Monsieur,

J'apprends que vous révoquez en doute ma bonne grâce à vous donner un libretto pour le Théâtre de la Renaissance. Je voudrais que vous connaissiéz mieux le théâtre, surtout le mien, et vous sauriez que le directeur est loin d'y faire ce qu'il veut; il fait ce qu'il peut. Un poëme arrive toujours au malheureux directeur escorté de trois ou quatre compositeurs, et quand il se présente sans engagement, c'est qu'il est à refaire et souvent impossible. C'est ce qui arrive pour celui de Mr. Berton. Je lui ai offert de me donner beaucoup de peine pour le rendre bon; il refuse mes propositions raisonnables et qui me donneraient des garanties que je vous expliquerai. J'ai lu un autre ouvrage d'un jeune auteur qui ne manque pas de talent: j'espère

pouvoir vous le donner, mais il faut de trois actes en faire deux; vous le sentirez vous-même en entendant la pièce. Au théâtre il faut être court et intéressant; en deux actes j'espérerais un succès de l'ouvrage dont je vous parle, en trois il y aurait danger, et c'est un succès que nous voulons.

Voici comment j'ai procédé:

J'ai dû entendre la pièce de Mr. Berton. Première perte de temps.

Je dois décider Mr. Vaunois à mettre sa pièce en deux actes. Je l'ai amené peu à peu sans froisser son amour-propre, chose difficile avec les auteurs.

Il faut le décider à vous donner son poëme et c'est pour cela qui j'avais demandé une audition de votre musique, qui étant bonne et à effet, le décidera immédiatement. Vous ne voulez pas d'audition, parce que vous avez aussi votre amour-propre. Autre embarras, et je négocie pour me passer d'audition.

Vous voyez que la négociation est hérissée de difficultés. Je travaille à les vaincre toutes et j'y arriverai en peu de jours.

Vous ne devez pas douter de mon désir de vous être agréable. J'ai de puissants stimulants: votre valeur, la recommandation de Mr. Berton de l'Institut, l'espérance de faire une chose favorable au théâtre que je dirige. Il ne faut qu'un peu de patience.

Anténor Joly.

Das Textbuch J. M. Bertons, eines mit dem Tondichter dieses Namens verwandten thätigen Mitarbeiters der „Revue britannique", über welches derselbe kurz darauf, bezeichnend für die Zustände, an Kastner schrieb: „Je crains que Mr. Anténor Joly ne veuille plus de ma „Fiancée tyrolienne", sans la dot de 10,000 frs. qu'il espérait pro-

bablement que vous et moi lui compterions par moitié, comme ses père et mère légitimes et naturels, avant même de la marier à son théâtre", sagte dem Komponisten so wenig zu, wie ein anderes darauf in Vorschlag gebrachtes „Féodor ou le batelier du Don" desselben Verfassers. Dagegen begann Kastner den Text von Vaunois' „Juana" in Musik zu setzen. Wenngleich letzterer, welcher seinem Mitarbeiter in einem Briefe vom 10. März 1840 seine Ansicht über das Verhältniss der Musik zur Dichtung in der Oper dahin aussprach: „La poésie, toutes les fois qu'elle n'exprime pas une idée grande et forte, doit être la très humble servante de la musique; c'est vous dire assez que je couperai ou allongerai suivant que vos inspirations me commanderont de mettre les ciseaux ou la plume à la main", sich dem entsprechend entgegenkommend erwies, fühlte sich Kastner weder von dem Buche noch von den Aussichten, die sich für eine Aufführung seines Werkes im Théâtre de la Renaissance boten, besonders angeregt. Der noch im Jahre 1840 nöthig gewordene Schluss dieser Bühne unterbrach die später nicht wieder aufgenommene Komposition der Oper.

Die Verhandlungen Kastners mit den Verfassern anderer ihm um diese Zeit angebotener Textbücher („Mathilde ou Les croisades", Opéra en 3 actes par A. P. Moline de St.-Yon und „L'orfèvre", Opéra en 3 actes par Aug. Arnould et P. P. Goubaux — letzterer Schriftsteller, der Gründer einer Erziehungsanstalt von Ruf, des spätern Collége Chaptal, war

ein Nachbar Kastners in der rue Blanche —) führten zu keinem Ergebniss.

Neben der Beschäftigung mit der für das Théâtre de la Renaissance bestimmt gewesenen Opéra-comique „Juana" schrieb Kastner eine deutsche zweiaktige grosse Oper »*Beatrice*«, zu welcher der ihm befreundete Gustav Schilling in Stuttgart nach Schillers „Braut von Messina" die Worte gedichtet hatte. Der hochtragische Stoff musste seiner musikalisch-dramatischen Begabung besonders zusagen und die nicht gerade sehr glückliche Bearbeitung desselben im Hinblick auf die ihm in Paris gebotenen seichten Textbücher erhöhten Werth gewinnen. Zugleich gaben der in Deutschland sehr bekannte Name Schillings, wie dessen ausgedehnte Verbindungen in der dortigen musikalischen Welt den Versicherungen desselben, dass die Aufführung der Oper an verschiedenen rechtsrheinischen Bühnen sicher zu erwarten sei, begründeten Rückhalt.

Schon anlässlich des Aufenthaltes Kastners in Stuttgart (1840) wurden demselben Aussichten auf die Annahme der „Beatrice" am dortigen Hoftheater eröffnet und ebenso in Darmstadt Schritte in diesem Sinne gethan. Die persönlichen Beziehungen Schillings zum Intendanten der grossherzoglich badischen Hofbühne, Baron von Gemmingen, liessen auf eine Aufführung in Karlsruhe, einer der damals hochstehendsten deutschen Opernbühnen, rechnen. „Die ‚Beatrice' wird gegeben", schrieb Gemmingen am 3. September 1840 an Schilling in einem von diesem Kastner übersandten Briefe, „aber bis jetzt war es

unmöglich. Auf die Oper freue ich mich umso mehr, als sie mir das Vergnügen verschaffen wird, einige Tage mit Ihnen zuzubringen und Ihnen recht oft die Versicherung der innigen Hochachtung geben zu können, womit ich die Ehre habe zu sein u. s. w.“

Diese sichern Aussichten sollten sich jedoch nicht erfüllen. Nach wiederholtem Hinausschieben der Aufführung trat in der obersten Leitung der Karlsruher Bühne eine Aenderung ein, wozu andere der Vorstellung der „Beatrice“ hinderliche Einwirkungen kamen. Auf eine Anfrage Kastners schrieb ihm F. S. Gassner darüber am 5. September 1843: „Ein inzwischen stattgehabter Intendanturwechsel, das Missfallen der Schillingschen Oper, welche Täglichsbeck komponirte und Schillings Misskredit schaden Ihnen sehr, was ich offen Ihnen mitzutheilen für kollegialische Pflicht halte.“ Letzterer Umstand wirkte in erster Reihe schädigend auch auf die Annahme der Oper an andern deutschen Bühnen.

Kastner trug dem später in die misslichsten Verhältnisse gerathenen Schilling diesen Fehlschlag der Verwirklichung schon so naher Hoffnungen nicht nach. Seiner Grossherzigkeit dankte es vielmehr derselbe, welcher im Jahre 1857 seine Zuflucht nach Amerika zu nehmen gezwungen war, dass er dahin gelangen konnte. „Durch das Geld von Dir“, heisst es in einem Briefe Schillings vom 29. April 1857 aus Hoboken bei Newyork, „hatte ich gerade so viele Mittel, dass ich die Reise hierher anständig machen konnte, und dass ich hierher gegangen, scheint ein grosses Glück für mich und die Meinigen

werden zu wollen. Ich werde, will und muss mich meiner Schuld gegen Dich auf eine Weise entledigen, in der Du zugleich meinen Dank erkennst.“ Als Ausdruck desselben beabsichtigte Schilling eine Biographie Kastners zu schreiben, wie er dies kurz zuvor für Liszt gethan hatte, und bat um die Einsendung des Materials. Kastner ging auf einen Vorschlag nicht ein, dessen unbeeinflusste Ausführung unter den obwaltenden Umständen nicht anzunehmen war.

Zwei Jahre nach der Komposition der „Beatrice“ sollte es Kastner endlich gelingen, in Paris mit einem musikalisch-dramatischen Werke, der zweiaktigen komischen Oper »*La Maschera*«, hervorzutreten, welche am 17. Juni 1841 in der *Opéra-comique* zum ersten Male gegeben wurde.

Um überhaupt einmal auf einer grössern Bühne der Hauptstadt festen Fuss zu gewinnen, hatte er ein ihm vom Direktor der Opéra-comique, Fr. L. Crosnier, übergebenes kleineres Textbuch von Aug. Arnould und Jules de Wailly zur Komposition übernommen, wie wenig dasselbe auch seinen Ansichten von der poetischen Unterlage einer Oper entsprach. Denn einem Tondichter, dem wie Kastner die Schöpfung eines Kunstwerkes zugleich eine That seines künstlerischen Gewissens bedeutete, musste sich der Text zu einschneidender Wichtigkeit gestalten. Die meisten Libretti der kleinern komischen Opern jener Tage, welch letztere in ganzen Schwärmen auftauchten und verschwanden, nahmen es in dieser Hinsicht nicht genau. Anstatt einer wenn auch oberflächlich,

doch einheitlich durchgeführten Handlung, welche einen allgemeinen musikalischen Gesichtspunkt im Auge zu behalten erlaubte, boten sie dem Komponisten, mit verschwindend wenigen Ausnahmen, Verzettelung derselben in mehr oder minder charakteristische Einzelheiten und äusserlichen Reiz der Situation als einzige Grundlage zu musikalischer Ausgestaltung. Glücklich für ihn, wenn dieselbe überhaupt eine solche annähernd erlaubte.

Der von Kastner erlangte Operntext „La Maschera“ besass nicht einmal diese begrenzten Vorzüge. Eigentlich ein in sich abgeschlossenes Vaudeville, welches der Musik, von einer einzigen Szene im ersten Akte abgesehen, keinerlei innerlich einigermassen begründeten Antheil erlaubte, musste die nur im engsten Zusammendrängen geniessbare magere und ziemlich abgebrauchte Intrigue durch Gesangseinlagen zu ihrem Nachtheil anseinander gezogen werden. Dem Komponisten bot sich somit für eine Tonsprache, welche den psychologischen, dem Worte nicht vermittelbaren vertiefenden Hintergrund der Handlung bildet, keinerlei Anhaltspunkt.

Den Stoff des ersten Aktes hatten die Verfasser einer im August 1840 im Feuilleton der Zeitung „Le Commerce“ erschienenen Novelle von Pitre-Chevalier „Le prestige de la scène“ entlehnt; der zweite, bessere, war ihre eigne Erfindung.

Der Ort der Handlung ist Mailand. Am Abend des Tages, an welchem dieselbe beginnt, soll Antonina, eine Sängerin von Ruf, in einer ihrer Glanzrollen (in der Oper „La Maschera“) zum ersten

Male die Bretter der „Scala“ betreten. Trotzdem die Künstlerin erst acht Tage in der Stadt weilt, hat sie bereits zwei glühende Verehrer gefunden: den Grafen de Neuville, welcher sie von Neapel her kennt, und den russischen Fürsten Rackmanoff. Letzterer traf sie kurz nach ihrer Ankunft in Mailand auf einem Maskenballe und verliebte sich in sie, ohne ihr Gesicht gesehen zu haben. Beide Nebenbuhler begegnen sich im Zimmer der Sängerin, in welchem der erste Akt vor sich geht. Jeder von ihnen glaubt der Bevorzugte zu sein. Ihr Wunsch, von Antonina empfangen zu werden, geht jedoch für keinen in Erfüllung. Das Kammermädchen Paula vertröstet aber insgeheim den Grafen wie den Fürsten auf eine spätere Gelegenheit (erstes Musikstück: *Terzett zwischen Paula, de Neuville und Rackmanoff*). Eine fremde Dame, welche die Sängerin um eine Unterredung unter vier Augen bittet, ist glücklicher. Antonina lässt sie, nachdem die Herren sich entfernt haben, eintreten und erkennt in derselben ihre Jugendfreundin Julia, die mit ihr bei dem gleichen Lehrer die gesangliche Ausbildung erhielt, sich aber durch eine reiche Heirath bestimmen liess, auf die Bühnenlaufbahn, noch ehe sie eine solche begonnen hatte, zu verzichten. Julia beneidet die einstige Studiengenossin, der es vergönnt ist, die Lorbeeren der Bühne zu ernten, ein Wunsch, welchen sie, wie sie der Freundin versichert, inmitten ihres Reichthums stets sehnsüchtig im Geheimen hegte und den sie auch gesanglich ausdrückt. *(Nummer 2 der Partitur, Kouplet Julias: »J'avais rêvé la gloire et*

non pas la fortune«). Unausgesetzt hat sie seither die aufsteigende Theaterlaufbahn Antoninas verfolgt. Die Nachricht, dieselbe werde in der „Scala" in einer auch von ihr einst mit besonderer Vorliebe und mit Erfolg gesungenen Rolle der Oper „La Maschera" auftreten, hat sie die Abwesenheit ihres Gatten benutzen und nach Mailand eilen lassen. Die Freundin müsse ihr, erklärt sie derselben, dazu verhelfen, endlich ihr heissestes Verlangen, einmal im Leben die Bühne zu betreten, zu erfüllen. Die Gelegenheit sei sehr günstig, da die Darstellerin der „Maschera"-Rolle während der ganzen Oper vermummt erscheine, andererseits Antonina in Mailand noch nicht aufgetreten sei. Dieselbe laufe daher keine Gefahr, wenn sie die ihr an Gestalt sehr ähnliche Freundin an ihrer Stelle am Abend die Rolle singen lasse, umso mehr deren ihr bekannte künstlerische Eigenschaften einen Misserfolg ausschliessen dürften. Antonina willigt ein, nachdem sie in der Folge erfahren hat, dass Julia Gräfin de Neuville ist. Sie gedenkt sich an diesem Liebhaber, der ihr von seiner Verheirathung nie gesprochen, zu rächen und beginnt mit der Freundin die Hauptszene der Oper durchzunehmen *(Nummer* 3, *»Scène et air«).* Die Bewältigung der Rolle durch Julia bietet alle wünschenswerthen Bürgschaften und Antonina lässt ihre Stellvertreterin mit dem Kammermädchen Paula beruhigt nach dem Theater fahren. Sie selbst bleibt, ihren Gedanken über die doppelte Untreue des Grafen nachhängend, zurück *(Nummer* 4, *Kouplets Antoninas: »J'ai pu le croire sincère«),* als Paula mit der Nach-

richt hereinstürzt, dass die Kosaken des Fürsten Rackmanoff die Stellvertreterin der berühmten Sängerin noch vor deren Eintritt in das Theater entführt und nach dessen in der Nähe der Stadt gelegener Besitzung gebracht hätten. Der gleichfalls herbeigeeilte, durch das Ausbleiben des Gastes beunruhigte Theaterdirektor geräth durch die Erklärung Antoninas, jetzt vor Allem ihrer Freundin zu Hülfe eilen zu müssen, in Verzweiflung und denkt seinerseits an eine Entführung der wirklichen Primadonna. Ein *Trio (Nummer* 5, *Finale: Antonina, Paula, Theaterdirektor)* endigt diese letzte Szene.

Der zweite Akt spielt im Landhause des Fürsten. Dieser sendet Julia, ehe er selbst vor ihr erscheint, einen Brief, worin er die vermeintliche Antonina wegen seines Vorgehens um Verzeihung bittet, das einzig durch das Streben veranlasst worden sei, sie, die er anbete, einem gefährlichen Nebenbuhler zu entziehen. Nachdem die Gräfin dadurch erkannt hat, dass eine Verwechslung der Person der Anlass zu ihrer Entführung gewesen sei und Rackmanoffs Leidenschaft nicht ihr gelte, erwartet sie dessen Kommen ohne Furcht, da sie hofft, sich durch Kundgebung ihres wahren Namens und Standes unschwer aus ihrer abenteuerlichen Lage zu befreien *(Nummer* 6, *Kouplets Julias: »Je sentais couler mes larmes«)*. Der darauf eintretende Fürst, welcher die Sängerin, die auf dem Maskenballe seine Gefühle entflammte, endlich vor sich zu sehen glaubt, in seinen Erwartungen aber, als er sie ohne Vermummung erblickt, etwas enttäuscht ist, versichert der-

selben von Neuem seine Liebe und lässt Julia nicht dazu kommen, ihn über seinen Irrthum aufzuklären. Die Anmeldung des Grafen de Neuville unterbricht überdies eine weitere Aussprache. Julia verbirgt sich im Nebenzimmer, während ihr Gemahl den Fürsten wegen seines Vorgehens gegen die Sängerin zur Rede stellt. Die folgenden Auseinandersetzungen werden Anlass zu einem *Duett* zwischen *de Neuville* und *Rackmanoff (Nummer 7)*, in welchem beide erklären, vor der Hand nicht vom Platze zu weichen. Die Nachricht von der Ankunft einer Dame — Antoninas, die sich als Gräfin de Neuville einführt, — bestimmt jedoch den Grafen, eiligst das Feld zu räumen und in ein anderes Nebenzimmer zu verschwinden. Antonina erweckt sofort die höchste Leidenschaft des Fürsten, der sie zwar für die Gräfin de Neuville hält, aber nach Stimme, Blick und Haltung jene Begegnung vom Maskenballe in ihr wiederzufinden glaubt. Seine Empfindungen finden in einer *Arie (Nummer 8, »Douce flatterie et coquetterie«)* Ausdruck. Das endliche Zusammentreffen des Grafen und der Gräfin, die Vereinigung des Fürsten mit Antonina füllen die letzten Szenen, welche mit einem *Quartett* der beiden Paare *(Nummer 9)* schliessen.

„Cette pièce", äusserte sich Berlioz (Journal des Débats vom 1. Juli 1841), „exigeait une partition sémillante, légère, frivole, si l'on veut; . . . une de ces partitions qui se promènent aux Tuileries, qu'on rencontre un soir d'été, dont on obtient un rendez-vous et qui, à cette dernière phrase d'un furtif en-

tretien: ‚Encore un mot! Ange, êtes-vous mariée?' vous répondent, sans tourner la tête: ‚Parbleu!'" Ein derartiges Textbuch, soweit „La Maschera" überhaupt Ansprüche auf diese Bezeichnung machen kann, verlangte einen Komponisten der reinsten Pariser Schule. Die Partitur des elsässischen Tondichters zeigt diesen durch den Stoff in einem für seine Veranlagung zu engen und gebrechlichen Rahmen gefangen, um mit voller gegenseitiger Deckung der gegebenen Faktoren innerhalb desselben schaffen zu können.

Wenn auch eine Anzahl dramatisch bewegter, anmuthiger und ursprünglich erfundener Nummern den Beweis lieferten, dass Berton die der »*Nationalité politique*« seines Schülers angehörige Seite der musikalischen Begabung desselben im grossen Ganzen richtig schätzte, durchbrach dennoch der tiefere und mächtigere Fluss des seiner »*Nationalité morale*« entspringenden künstlerischen Denkens und Gestaltens die Grenzen der Aufgabe oft genug auf Kosten von Charakter und Einheitlichkeit des Werkes. „Kastner ist ein wesentlich ernster Musiker", urtheilte de Beaubigny im „Bulletin des Salons" (27. Juni 1841), „seine ausdrucksvolle Muse bedürfte eines hochdramatischen Textes. Er erscheint uns eher zum Komponisten der Grossen Oper als zum leichten Troubadour der Opéra-comique bestimmt."

Das in Kastner stark angelegte polyphone und orchestrale Element strebte unwillkürlich danach, der Dürftigkeit des Stoffes in einer Weise zu Hülfe zu kommen, welche die Durchscheinigkeit desselben nicht vertrug und die zum Theil seiner Gat-

tung überhaupt entgegen war. Die künstlerische Sicherheit des Komponisten trat dabei allerdings in der Art der Verarbeitung einer Reihe ansprechender Motive, dem harmonischen Reichthum, der Behandlung der Instrumentation mehr als genügend zu Tage, um diese „gewissenhafte Partitur", wie die „Gazette musicale" die Musik der „Maschera" nennt, nach diesen Seiten über die grosse Mehrzahl der in der Opéra-comique gehörten zu erheben. Dadurch aber musste schon die Ouverture, welche Henri Blanchard („Gazette musicale" vom 25. Juni 1841) als „die werthvollste Nummer des Werkes, ein harmonisch reich bedachtes Tonstück gediegensten Stils voll anmuthiger Gedanken" kennzeichnet, die auch hierin an die herkömmlichen leichten, oft überaus seichten Tanzweisen mit allereinfachster Begleitung gewöhnten ständigen Besucher der „Salle Favart" ausser Fassung bringen. Zu einer solchen Wirkung trugen sowohl der Charakter des zu Imitationen sehr geeigneten und auch in dieser Weise durchgeführten Hauptthemas, wie die Ausdehnung der Ouverture (C-dur $^6/_8$, Andante non troppo 93 Takte und Allegro 270 Takte) bei. Erstere Eigenart derselben bot in Verbindung mit dem in den Räumen der Opéra-comique neuen Namen des Komponisten sowohl dem Publikum wie einem Theil der Kritik Anlass, von „gelehrter deutscher Musik, endlosen Fugen" u. dgl. zu reden und die Ouverture u. a. in einer Besprechung der Oper als „eine Symphonie strengen Stils" zu bezeichnen. Ein von dem an sich berechtigten derartige Anschauungen mehr oder minder bedin-

genden national-traditionellen Standpunkte der Opéra-comique absehendes, allein den des künstlerischen Geschmacks einnehmendes Urtheil muss dagegen Meyerbeer zustimmen, dem die „Maschera"-Ouverture sehr gefiel und der später zu wiederholten Malen Kastner zu veranlassen suchte, dieselbe in Konzerten spielen zu lassen. „Sie ist etwas wirklich Schönes, das man nicht untergehen lassen darf", äusserte er öfter, und als man einst im Kreise der musikalischen Grössen der Hauptstadt über die am meisten für die Grosse Oper geeignete Art sprach, eine Ouverture zu schreiben, hob Meyerbeer die zur „Maschera" hervor, „als Das, was wir brauchen."

Auch die neun Nummern der Oper weisen Gediegenes und Anziehendes, wenn auch zum Theil, namentlich bezüglich der orchestralen Arbeit, gleichfalls mehr der Grossen Oper als der Opéra-comique Entsprechendes auf, was sich bei dem entschieden vaudevillistischen Charakter des Textbuches in erhöhtem Masse geltend machen musste. Das erste Terzett, welches, voll dramatischer Lebendigkeit, der Situation in anmuthiger und geistreicher Weise gerecht wird, machte einen guten Eindruck auf die Zuhörerschaft, den die Romanze Julias (Nummer 2) erhöhte, in welcher diese volksthümliche Form eine vornehme, geschmackvolle Behandlung erfährt. Die Wiederholung des Motivs der Schlussworte jedes Verses im Orchester ist von besonders schöner Wirkung. Die dritte Nummer der Partitur, die einzige, welche musikalische Vermittlung begründet, bildet die Szene, in der Julia ihre Befähigung zur Ueber-

nahme der „Maschera"-Rolle darthut. Sie besteht aus einem Andante, in welchem das Thema des ersten Theils der Ouverture wiederkehrt, an das sich ein Walzer schliesst, ein frisches, glänzendes und dankbares Gesangstück, das, wie Allyre Bureau in der „Phalange" (vom 25. Juni 1841) schrieb, nur des der Salle Favart geheiligten Komponistennamens Aubers bedurft hätte, um zu grossem Erfolge zu gelangen. Die Kouplets Antoninas (Nummer 4) zeichnen sich durch eigenartigen Zuschnitt und melodische Anmuth aus und im ersten Finale gelangt auf breiter orchestraler Grundlage die erregte Stimmung der Betheiligten treffend zum Ausdruck.

Der textlich dem ersten überlegene zweite Akt bietet der Musik noch weniger Berechtigung und Raum zu charakteristischer Ausgestaltung als jener. Dem ersten Theil des belebten, wirkungsvollen Gesangstücks Julias (Nummer 6) liegt das Allegro-Thema der Ouverture zu Grunde; der zweite bewegt sich im Polonaisenzeitmass. Das fein humoristisch gehaltene Duett der beiden Nebenbuhler (Nummer 7) zieht wieder das Orchester, welches sowohl die ironisch bissige Stimmung der Liebhaber wie die in den Verknüpfungen des Zufalls liegende Ironie ihrer Lage in gelungener Weise veranschaulicht, zu lebhaftester Bethätigung heran. Allerdings musste dabei sowohl der Umfang der Nummer im Allgemeinen, wie die an solcher Stelle ungewohnte ausgedehntere instrumentale Seite derselben insbesondere, der Natur des Textes nach als die nothwendige rasche Abwicklung der dem Ende zueilenden Handlung aufhaltend em-

pfunden werden. Als ein glücklicher Wurf wurde in der frischlebendigen Melodie, dem prickelnden Rhythmus und der gewählten Harmonie der anziehenden Begleitung die Arie (Bolero) des Fürsten (Nummer 8) begrüsst, während das zweite Finale dem recht abgebrauchten Schlusse musikalisch die beste Seite abzugewinnen bemüht ist.

Zeigt der Blick in die hier ihrer Natur wie der Art ihrer Aufnahme nach flüchtig gekennzeichnete Partitur der „Maschera“ die unverkennbare musikalisch-dramatische Gestaltungskraft des Komponisten selbst bei äusserstem aus der Textunterlage erwachsendem Mangel an Stoff wie an Raum für die Bethätigung derselben, so tritt dabei zugleich die Thatsache hervor, dass die Doppelnationalität Kastners hier nicht jenen glücklichen Ausgleich fand, der seinem künstlerischen Schaffen auf dem Gebiete der Oper an anderer Stelle vortheilhaft zu Statten kam und wenige Jahre später die hohe allgemeine Würdigung der Pariser Musikwelt finden sollte. Die gelegentlich der Aufführung der „Maschera“ im Durchschnitt neben der Anerkennung eines Erfolges seitens der Pariser Kritik gemachten Ausstellungen fanden ihre Begründung überwiegend darin, dass das deutsche Element im Tondichter mit einer so unbedingt leichtfertigen Lebensauffassung, wie sie der jede seelische Vertiefung von vornherein ausschliessende Text verlangte, keinerlei Fühlung gewinnen konnte. Aus diesem Umstande erwuchs das Streben Kastners, der den Vorwurf ausmachenden unbedeutenden, tändelnden Sprache der Sinne im Or-

chester einen ausgedehntern psychologischen Hintergrund zu geben, als dies mit der Natur der Opéra-comique vereinbar war. „Wir sind überzeugt", äusserte sich in dieser Hinsicht „Le Tam-tam" (20./26. Juni), „dass die Mehrzahl der Nummern dieser Oper eine grössere Anerkennung gefunden haben würde, wenn der Komponist sie mit einer weniger umfangreichen instrumentalen Hülle umgeben hätte." — „Die gesangliche Seite des Werkes", erklärte die „Estafette" (vom 22. Juni), „ist zu Gunsten der nach Art der deutschen Tondichter mit besonderer Sorgfalt ausgearbeiteten orchestralen geopfert worden". Der „blendende Reichthum der Instrumentation", welchen selbst eine wenig wohlwollende Besprechung M. Escudiers in der „France musicale" (20. Juni) hervorhebt, war allerdings in der Opéra-comique, in welcher, nach dem „Tam-tam", „das Orchester stets hinter dem Dialog und dem Gesang zurückzustehen habe, welch letztere hier noch ausschliesslich das Interesse der Masse der Zuhörerschaft in Anspruch nähmen", nicht am Platze. Sehr bezeichnend für die Art der in der Salle Favart im Allgemeinen gewohnten Orchesterbegleitung ist andererseits die Thatsache, dass es Kastner von der Kritik als „ein Beweis von Geschmack und künstlerischem Takt", angerechnet wurde, die grosse Trommel, Becken und Triangel in seiner Oper nicht verwendet zu haben.

„Das Bemerkenswerthere, was sich im letzten Jahre darbot", schrieb Aug. Gathy in der „Neuen Zeitschrift für Musik" (vom 20. Juli 1841) aus

Paris, „ist die Vorstellung der komischen Oper „La Maschera“, Libretto von Arnould und de Wailly, Musik von Dr. G. Kastner. Letzterer ist seit Jahren in Paris und Frankreich als Theoretiker bekannt. Seine Gediegenheit in diesem Fache liess auf Aehnliches in Kunstanwendung schliessen. Unsere Erwartungen waren, obgleich uns der zu behandelnde Operntext am allerwenigsten zu einer musikalischen Komposition geeignet schien, in keinem Falle getäuscht. Kastners Musik ist melodiereich, graziös, die Instrumentirung wissenschaftlich und sachkenntlich, die Harmonie in Fülle und Wechsel. Vielleicht hätten die beiden letztern Elemente der Tonkunst etwas spärlicher gespendet, etwas ärmlicher behandelt werden sollen. Man ist in der komischen Oper wenig an harmonische Kombinationen gewöhnt, die leiseste Andeutung einer kontrapunktischen Idee wäre Lästerung. Was versteht die Noblesse des Spezereihandels von dergleichen! Die Leute kommen um zu sehen, um singen zu hören, um sich an drolligen Situationen zu ergötzen, um einen Sänger zu bewundern, von dem die Journale gestern Rühmens gemacht; mehr will man nicht, mehr erwartet die Bänderaristokratie der Krämerei nicht, alles Andere läge ausser ihren Erwartungen und Wünschen, über ihrem Horizonte. Den Leuten dieser Klasse mag Dr. Kastners Musik zu ernst, zu gelehrt ausgesehen haben; für diese war sie nicht hüpfend, nicht springend, nicht oberflächlich genug . . . Nichtsdestoweniger gefiel die Musik; man schalt sie zwar hin und wieder „une musique allemande“ — für uns liegt hierin just

die Aeusserung des Lobes . . . Es muss für Dr. Kastner ein überaus belohnendes Gefühl gewesen sein, die Erklärung sämmtlicher Journale, seine Musik sei eine phantasiereiche, wissenschaftliche, inhaltschwere, gewissenhafte, nur nicht vollkommen nach dem Geschmacke der Franzosen gemessene. Es muss ihm ein Beweggrund fernerer Thätigkeit gewesen sein, wenn man ihm sagte, er sei eher für die Grosse Oper geschaffen, als für die Opéra-comique, da sich auf jener breitern Bühne sein Geist in unbeschränkterm Raume ergehen dürfte, er solle nur keinen Augenblick ungenützt vorbeigehen lassen, man sehe seinen dortigen Erscheinungen mit der neugierigsten Erwartung entgegen. Es muss ihm aber auch ein Lohn gewesen sein, dem bei der sonstigen Unempfindlichkeit die musikalische Kritik in Paris reichlichen Beifall zollte, denn des Kenners Lob, das aufrichtige, ist denn doch des Bewusstseins höchste Befriedigung. Wir können diesem Allem nur beipflichten, wir können nur sagen, dass uns Dr. Kastners Musik die frohsten Erinnerungen zurückgelassen, wir können nur noch den Wunsch äussern, die Oper je eher je lieber auf einer deutschen Bühne aufgeführt zu wissen, wo diese Musik, als in ihrer wahren Heimat, am ungehindertsten ihre Blüthen entfalten würde."

Das Durchschnittsergebniss des der „Maschera" in den Urtheilen der Presse wie des Publikums bei ihrer ersten Aufführung zu Theil gewordenen Lobes und Tadels deckt sich mit der aus der Einsicht in die Partitur zu gewinnenden Erkenntniss, dass

dieselbe zugleich über wie unter den Anforderungen stehen musste, welche man in der Salle Favart zu machen hatte.

Waren Kastner schon bei der Komposition der „Maschera“ aus dem Textbuche nicht zu beseitigende Missstände erwachsen, so sollten ihm bei der Aufführung der Oper nicht minder schädigende Einflüsse entgegentreten. Schon am 25. Mai 1841 schrieb er in diesem Sinne an Meyerbeer, der sich zu dieser Zeit in Baden-Baden aufhielt: „. . . . Vous avez dû apprendre, cher maître, qu'après maintes et maintes démarches j'ai obtenu à l'Opéra-comique un poëme en deux actes intitulé „La Maschera“. Je ne vous raconterai point ici tous mes déboires; vous pouvez vous les imaginer. Pour vous prouver le mauvais vouloir, dont je suis victime, il me suffira de vous dire: qu'on ne m'a point laissé choisir les acteurs; qu'on m'a donné un poëme qui ne comporte ni chœurs, ni morceaux d'ensemble un peu importants; qu'on m'a prescrit, montre à la main, le temps que devait durer chaque morceau, qu'on ne m'a donné qu'une heure et demie pour les deux actes, etc., etc. Ce sont là d'incroyables exigences; mais si je vous disais le reste, vous auriez certainement lieu de vous étonner. Aussi je ne m'attends pas à un succès; je suis même résigné à tout.“

Zu solcher Ergebung ins Unabänderliche hatte Kastner Grund genug. Die Träger der Hauptrollen seiner Oper zählten nicht gerade zu den vielversprechendsten der, von ganz vereinzelten Ausnahmen abgesehen, an guten Kräften damals überhaupt sehr

armen Opéra-comique. Antonina wurde durch Madame H. Potier, eine nahezu stimmlose Sängerin, Julia durch eine Anfängerin, Mademoiselle A. Revilly, dargestellt und die männlichen Rollen fanden gesanglich und musikalisch in den Herren Emon (de Neuville) und E. Mocker (Rackmanoff) kaum bessere Vertreter. Unzulänglich erwies sich auch die Besetzung der Nebenrollen durch Mademoiselle Henri (Paula) und Herrn Victor (Theaterdirektor). „Welcher Tondichter muss nicht vor dem wahrhaft herkulischen Unternehmen zurückschrecken, den Herren Emon, Victor, Mocker, überhaupt, von zwei bis drei Ausnahmen abgesehen, dem ganzen Personal der Opéra-comique eine Oper anzuvertrauen!“ erklärte in dieser Beziehung der „National“ (vom 22. Juni 1841) gelegentlich der Besprechung der „Maschera“-Aufführung. Von tiefer gehendem Einfluss noch wurde die mangelhafte Ausführung des instrumentalen Theiles des Werkes. Das Orchester liess alle und jede dynamische Schattirung vermissen und spielte die Begleitung durchgängig derartig stark, dass selbst bessere Stimmen unmöglich hätten zur Geltung kommen können. Dadurch musste begreiflicherweise sowohl das Verständniss der orchestralen Arbeit wesentlich beeinträchtigt, wie dem Eindruck eines Vordrängens des instrumentalen auf Kosten des gesanglichen Theiles mehr als zu begründender Anhalt geboten werden.

„Kastner hatte unter einem unmusikalischen Textbuch und einer sehr mittelmässigen Ausführung seiner Musik zu leiden“, schrieb H. Hiolle im

,Courrier musical' (vom 24. Juni 1841). „Es wäre anzunehmen gewesen, dass er dieser doppelten Last unterliegen würde. Doch war dies durchaus nicht der Fall; er wusste sich vielmehr mit beiden Missständen mit Begabung und Glück abzufinden. Sein erstes Hervortreten in Paris auf dem Gebiete der Oper zeigte in dem Komponisten melodische Eigenschaften und einen Ueberfluss an musikalischen Gedanken, welche man ihm vielleicht im Hinblick auf seine zahlreichen theoretischen Werke abzusprechen geneigt gewesen wäre. Doch hat er die Unbegründetheit des Vorurtheils, dass künstlerische Schaffensfähigkeit mit musikalisch wissenschaftlicher Bethätigung unvereinbar sei, schlagend dargethan."

„La Maschera", deren Partitur und Klavierauszug, sowie einzelne Gesangstücke und verschiedene Klavierbearbeitungen derselben („Impromptu brillant sur la Maschera" à deux mains par Edouard Wolff; „Contre-danses sur des motifs de la Maschera" à deux et à quatre mains par H. Bohlmann; Ouverture, arrangée à deux mains avec accompagnement de violon ad libitum, et à quatre mains par A. Schimon) bei Chabal in Paris im Stich erschienen und in welcher der Komponist nach der ersten Aufführung (am 17. Juni) in der Ouverture und an einigen andern Stellen Kürzungen vorgenommen hatte, erzielte dreizehn Aufführungen. Ränke und Uebelwollen, welche schon vor und während derselben in Bewegung waren, gelangten endlich Anfangs Juli an das erstrebte Ziel einer angeblich durch die Verhältnisse gebotenen zeitweiligen Absetzung vom Repertoire durch den Direk-

tor Crosnier. Kastner verschmähte es, zu ihm leicht erreichbaren Mitteln zu greifen, diese Massregel rückgängig zu machen und willigte daher auch in den Vorschlag seines Mitarbeiters A. Arnould nicht ein, durch den der Familie Boursault eng befreundeten Bankier André Leroux, welcher die geldliche Stütze Crosniers war, einen Druck auf letztern auszuüben. Der hierauf bezügliche Brief Arnoulds (vom 2. Juli 1841) kennzeichnet die Lage der Dinge ziemlich deutlich: „Je pense, mon cher maître, que la mauvaise volonté de Crosnier à notre égard est bien évidente, car rien n'empêchait qu'on ne donnât la pièce hier. Si l'on se rejette sur une indisposition d'acteur ou d'actrice, soyez sûr que c'est une indisposition de complaisance. Jules [de Wailly] avait vu Crosnier qui lui avait dit, que les acteurs refusaient de jouer. C'est une détestable raison. Dans un théâtre bien administré les acteurs n'ont pas de volonté autre que celle du directeur qui les paye. Voici ce qui va arriver. Dans quelques jours on donnera la pièce de Clapisson: alors on nous répondra, que c'est le tour de la pièce nouvelle et nous accrocherons peut-être deux ou trois représentations par mois. Tâchez donc de voir Mr. Leroux et de me mettre en rapport avec lui: je lui expliquerai tout en quatre mots. Crosnier, que je connais mieux que Jules, est une espèce de chat méchant et traitre, dont toute l'habileté consiste à gagner du temps avec ceux qu'il peut craindre. Soyez bien certain, que loin d'être mécontent du refus des acteurs, il y trouve ce qu'il désire: le moyen de vous nuire et de vous

enterrer poliment. Si nous voulons ne pas être traités comme des enfants dont on se moque, il faut aller droit au but, savoir si définitivement nous pouvons lui mettre et lui tenir le pied sur la gorge. Si non, il faut prendre notre partie et ne pas demander l'aumône, ce qui, pour ma part, ne me convient nullement. Si son répertoire l'embarasse pour nous jouer, qu'il s'arrange comme il voudra, c'est sa faute. Il a retardé de nous mettre en répétition sous prétexte que tels et tels jouaient dans d'autres pièces; il n'avait qu'à ne pas distribuer celles qui devaient passer après nous aux mêmes acteurs. Nous ne pouvions l'en empêcher, mais il comptait bien là-dessus pour nous enlever de l'affiche. Il s'agit d'argent et d'amour-propre; comme vous voyez, j'ai de bonnes raisons pour vouer à cette infâme canaille une inimitié robuste, que je voudrais vous voir partager: l'affaire serait bientôt faite, et les dindons auraient bien vite étranglé le renard."

Wäre ein solches Vorgehen dem Charakter Kastners wie dessen Begriffen von der Würde der Kunst und des Künstlers an sich schon entgegen gewesen, so musste sein Widerwille, die Sache seiner Oper weiter zu verfolgen, durch die schmerzlichen Erfahrungen wesentlich erhöht werden, welche er bei diesem Anlass mit einzelnen Freunden, in erster Reihe mit Berlioz, machen sollte. Letzterer bot seinen ganzen nicht unbedeutenden Einfluss zu dem Versuche auf, einen Erfolg der „Maschera" von vornherein zu verhindern. Kastner sprach sich hierüber in einem Briefe an Gustav Schilling, der den Menschen in

Berlioz anlässlich dessen Aufenthalt in Stuttgart im November 1841 selbst kennen und beurtheilen gelernt hatte, folgendermassen aus: „Du glaubtest vielleicht, lieber Schilling, mich durch die Mittheilung Deiner Anschauungen über Berlioz' Charakter zu überraschen. Allerdings, muss ich gestehen, war ich erstaunt, dass Du auf den ersten Blick einen Menschen so richtig beurtheilt hast, über welchen ich mich so lange täuschte und den ich erst wirklich kennen lernte, nachdem ich für meinen Irrthum bestraft worden war. Ich versichere Dir, dass diese Enttäuschung sehr schmerzlich für mich gewesen ist. Du weisst, wie aufrichtig ich Berlioz liebte, welch lebhaften Antheil ich an seiner ruhelosen und dornenvollen Künstlerlaufbahn nahm und wie eifrig ich danach strebte, ihm alle Dienste zu erweisen, die in meiner Macht standen, selbst dann noch, als ich bereits vollkommen berechtigt gewesen wäre, ihm dieselben zu verweigern. Hättest Du, mein lieber Schilling, mich nicht darüber befragt, so würde ich Dir niemals von Dem, was ich Dir jetzt mittheilen will, gesprochen haben. Ich hätte gefürchtet unter dem Einfluss der von persönlichen Angelegenheiten kaum zu trennenden Voreingenommenheit das mir von Berlioz zugefügte Unrecht in meinen eignen Augen zu vergrössern. Da aber Dein Urtheil die Meinung Aller bestätigt, welche jemals zu Berlioz in Beziehung standen, will ich ganz offen zu Dir sprechen, damit Du nicht denkst, Du seist der Einzige, den Berlioz selbstsüchtig ausnutzte. Lange waren Berlioz und ich innig befreundet; im Grunde

mochte wohl der Komponist einem Freunde herzlich zugethan sein, der in Paris bis dahin seine Erfolge auf dem Felde der Theorie gesucht und ihm auf einer hauptstädtischen Bühne noch nicht in den Weg gekommen war. Es schien ihm seine Interessen nicht beeinträchtigend, dass derselbe kleinere Sachen und selbst eine deutsche Oper schrieb. So lange dieser Stand der Dinge währte, blieben unsere Beziehungen die freundschaftlichsten der Welt. Eines schönen Tages war Alles wie durch Zauberei verändert. Und wodurch? Berlioz hatte in der Zeitung gelesen, dass Kastner ein zweiaktiges Libretto für die Opéra-comique erhalten habe. Kastner dachte also nicht nur an theoretische Werke; er nährte vielmehr die strafbare Absicht, auch für die französische Bühne schaffen zu wollen! Von da an betrachtete mich Berlioz mit ganz andern Augen. Alle Widerwärtigkeiten, welche ich während der Einstudierung meiner Oper durchzumachen hatte, danke ich zum grössten Theil diesem ehemaligen Freunde. Nicht nur steht derselbe sehr gut mit dem Kapellmeister der Opéra-comique, er hat auch mit Hülfe seiner Anhänger, welche ihm fanatisch ergeben sind, an allen öffentlichen Orten meine Partitur in Verruf zu bringen gesucht, noch ehe weder er noch irgend Jemand eine Note derselben zu Gesicht bekommen hatten."

Die Bestätigung dieser Thatsache wurde Kastner in der Folge auch durch Meyerbeer. Gelegentlich einer Unterredung, welche letzterer im Interesse seiner Bemühungen, dem Freunde ein Textbuch für die Grosse Oper zu verschaffen, mit dem Leiter des

„Journal des Débats“, M. A. Bertin, hatte, erzählte dieser, dass ihm Berlioz den Empfohlenen zwar als Theoretiker sehr gerühmt, dessen tondichterische Fähigkeiten aber weniger günstig beurtheilt habe, eine Ansicht, zu deren Richtigstellung Meyerbeer sich aus Ueberzeugung zu erklären beeilte, Kastners unleugbare Begabung für die Bühne zu schreiben weise denselben allerdings nicht auf das Gebiet der Opéra-comique, wohl aber und mit voller Berechtigung auf das der Grossen Oper.

Die natürlicherweise aus diesem Vorgehen Berlioz' gegen Kastner erwachsene Missstimmung führte zu einer mehrere Jahre dauernden Entfremdung der beiden Freunde. Doch gelang es der Vermittlung ihnen nahestehender Künstler später, während einer Krankheit Berlioz', eine völlige, dauernde Aussöhnung herbeizuführen.

Trotz der vielseitigen peinlichen und besonders eine Natur wie die Kastners abschreckenden Erfahrungen, welche demselben die „Maschera“ gebracht hatte, liess er sich in der Folge doch bestimmen, ein zweites Textbuch für die Opéra-comique zu komponiren.

Der Name des damals als Librettist die beiden französischen Opernbühnen der Hauptstadt beherrschenden Verfassers desselben, *Eug. Scribe*, war für ihn dabei in erster Reihe ausschlaggebend. Dieser übergab Kastner im Jahre 1845 den Text einer dreiaktigen Opéra-comique »*Les nonnes de Robert-le-Diable.*«

Wie sehr Neid und Missgunst sich schon beim Bekanntwerden dieser Thatsache regten, bewiesen sowohl das sofort in Umlauf gesetzte, durchaus unbegründete Gerücht, Scribe habe Kastner das Textbuch gegen bare 8000 Francs verkauft, wie mehrere an den Dichter wie den Komponisten gerichtete anonyme Briefe, welchen die Absicht zu Grunde lag, Zwietracht und gegenseitige Zweifel zu wecken. Diese Umstände, im Verein mit der Erinnerung an frühere Vorkommnisse, bestimmten Kastner die unter theilweiser Benutzung seiner ältern Opern geschriebene Partitur der „Nonnes" ausser seiner Frau niemals Jemand zu zeigen.

Eine Aufführung dieser Oper fand nicht Statt, da die Geduld Kastners den in den Weg tretenden Hindernissen, den Ränken und Launen der Betheiligten nicht Stand hielt. Zunächst verlangte G. Roger seiner Rolle grössere Ausdehnung gegeben und den Namen derselben als Titel des Werkes gewählt zu sehen. Wenngleich nun der Komponist nicht abgeneigt gewesen wäre, diesem Wunsche gerecht zu werden, verlor das Streben nach einer Darstellung der Oper für ihn namentlich dadurch wesentlich an Reiz, dass er damals bereits wusste, wie Roger, die einzige nennenswerthe, allerdings vorzügliche Kraft der Salle Favart, nur auf den günstigen Zeitpunkt warte, um von der Opéra-comique zur Grossen Oper überzugehen, ein Vorhaben, dessen Verwirklichung Kastner in der Folge selbst herbeiführte. Ueberdies würde der Vorwurf der Oper, welcher das Vorleben der Robert dem Teufel

erscheinenden Nonnen behandelt, an sich eine zwei Drittel des Textbuches berührende Umarbeitung nöthig gemacht haben, um, wie sich später herausstellte, unbeanstandet auf der Bühne zur Darstellung gelangen zu dürfen.

Alles dies verleidete Kastner jede weitere Beschäftigung mit diesem Werke, dessen Stoff ihm ohnehin ebensowenig zusagen konnte, wie die „Maschera“, und bestimmte ihn, damit seine künstlerische Bethätigung auf dem Gebiete der Opéra-comique endgültig zu beschliessen.

ZEHNTER ABSCHNITT

X.

Kastners grosse biblische Oper „Le dernier roi de Juda", Worte von Maurice Bourges. Ihre theilweise Aufführung im Konzertsaal. Besonderes Interesse Meyerbeers an dem Werke. Dasselbe wird mittelbarer Anlass des Uebertritts Rogers zur Grossen Oper.

Fand Kastner in den ihm auf dem Felde der Opéra-comique gebotenen Dichtungen keine Gelegenheit, seinem unabweislichen Drange sich, musikalisch mit seiner ganzen innern Wesenheit in einem dramatischen Stoffe ausleben zu können, welcher ihm unbehindertes Schaffen auf Grund der ihm zur Freiheit des Wollens und Empfindens gewordenen Gesetzen der Form gestatte, so sollte ihm diese Möglichkeit in dem Textbuche einer Grossen Oper in hervorragender Weise geboten werden.

Er verdankte dasselbe einem Freunde, der seiner hohen Kunstauffassung wie den Forderungen seiner besondern Veranlagung geistig nahe stand, dem als Komponist wie als Dichter und Musikschriftsteller gleich sehr geschätzten *Maurice Bourges*. Letzterer

überliess Kastner im Jahre 1843 das von ihm verfasste Libretto einer grossen biblischen Oper »*Le dernier roi de Juda*«, welches nicht nur Geschmack und Anforderungen des elsässischen Tondichters durchaus entsprach, sondern auch an sich als ein werthvolles dramatisches Gedicht von ächt poetischem Gehalt bezeichnet werden darf.

Die Oper hat zwei Akte und acht Bilder (19 Musiknummern). Die Handlung schildert in freier Erfindung des Dichters die aus den Worten Jeremias' (XI, 5 und XXI, 7): „Sie fielen zurück in die Sünden ihrer Väter . . . und dienten, wie diese, fremden Göttern . . . Daher will ich, spricht der Herr, den König von Juda sammt seinen Knechten, dem Volke und Allen, welche Hunger, Pest und Schwert verschont haben werden, in die Hände Nebukadnezars, des Königs von Babylon, und Derer liefern, die ihnen nach dem Leben trachten", hergeleitete Katastrophe, welche den Untergang des jüdischen Reiches unter dem letzten Könige Zedekia, die Zerstörung Jerusalems durch Nebukadnezar und damit die Versetzung der Juden in die babylonische Gefangenschaft herbeiführte. Bourges lässt dieselbe aus den Umtrieben der herrschsüchtigen Mutter Zedekias, Hamutal, vom Dichter Amitala genannt, hervorgehen, welche, trotz der Abmahnungen des Propheten Jeremias, ohne Wissen ihres der Regierung entfremdeten, in den Reizen einer assyrischen Sklavin, Jemina, gefangenen Sohnes, eine Empörung gegen die Babylonier anzettelt. In diesen Hintergrund fest verwoben spielt sich das Herzensleben

Zedekias ab, dessen Geliebte Jemina, ursprünglich eine samaritanische Fürstin (Abigail), von Amitala als gefügiges Werkzeug ihrer Pläne betrachtet, durch Jeremias bestimmt wird, in entgegengesetzter Richtung auf den König zu wirken. Dieser Konflikt wird durch die Liebe Nebukadnezars zu Jemina verschärft. Amitala benutzt diesen Umstand, um letztere, deren Einverständniss mit dem Propheten sie erkannt hat, bei dem Sohne zu verdächtigen, der sie im Augenblick, in welchem die Empörung halb wider, halb mit seinem Willen ausbricht, verstösst. Die Handlungsweise Jeminas während der folgenden Belagerung Jerusalems durch die Babylonier überzeugt Zedekia von ihrer Unschuld und stimmt zugleich Nebukadnezar zur Milde gegen die Liebenden. Seine Grossherzigkeit ist im Begriff, dem Geschick derselben, wie auch dem der Stadt, eine günstige Wendung zu geben, als Amitalas verbrecherische Absicht, ihn zu vergiften, welche den Tod Jeminas und das freiwillige Ende Zedekias herbeiführt, dies vereitelt.

Wenn im grossen Ganzen geschichtliche Vorwürfe, und namentlich solche, welche dem Empfinden der Gegenwart zeitlich sehr fern liegen, in ihrer Massigkeit und der Sprödigkeit ihrer mindestens in Anfang und Ausgang von vornherein unweigerlich festgestellten Konflikte viel Missliches haben, indem sie dem dramatischen Dichter, ganz besonders in der Oper, das feiner charakterisirende, menschlich vermittelnde Herausarbeiten der einzelnen Gestalten erschweren, kann doch in diesem Falle die Wahl

des Stoffes eine glückliche genannt werden. Die poetische Behandlung desselben greift aus dem Jahrhunderte währenden Zwiespalt zwischen dem abstrakten, durch seine Wüstenerziehung zur unermüdlichen Verfolgung des Gedankens getriebenen Volksgeiste der Hebräer und dem Genuss und Sinnenleben ergebenen, an der äussern Erscheinung der Dinge bis zur Gedankenlosigkeit haftenden der heidnisch orientalischen Völker einen der Augenblicke heraus, in welchem der Abfall von sich selbst und den innern Bedingungen ihres staatlichen Bestehens die Juden in die Hand ihrer Feinde giebt. Dabei ist der äussere Zusammenstoss der Völker mit Geschick innerlich begründet, steht der persönliche sittliche Konflikt des Helden, der von allen Seiten in den grossen historischen der ihn umgebenden Welt hineinreicht, in scharfer Beleuchtung der ihre Kämpfe bewegenden geschichtlichen Idee, von welcher er seine geistige Bedeutung empfängt. Auch die Leidenschaften und Verhältnisse der den Helden umgebenden Gestalten und Gruppen durchweht jene Begeisterung, welche das Leben des Einzelnen durch das nationale bewegt und erhebt. Dabei fehlen in den Charakteren nicht jene Züge, welche dem Heroismus, indem sie demselben dramatisches Leben und psychologische Entwicklung geben, seiner starren Ungefügigkeit entkleiden. So entrollt sich die bewegte und wechselvolle Handlung in steigend fesselnder Weise, um sich in dem geschichtlich gegebenen Ende auszuleben, doch nicht ohne durch ethische Versöhnung der gewaltigen Konflikte die unbeugsame

alttestamentarische Gerechtigkeit des Weltgeistes den Anschauungen unserer Zeit näher zu führen.

In diesem Textbuche, in welchem die eigne tondichterische Begabung des Librettisten sowohl der Sangbarkeit der Verse wie der Erfindung musikalisch dankbarer und wirksamer Charaktere und Situationen wesentlich zu statten kam, fand Kastner alle die Mittel, welcher seine Muse bedurfte, um in charakteristischer und ursprünglicher Gestaltung die volle Höhe ihres Schaffens zu erreichen. Daher entstand mit dieser Oper ein Werk, welches, reich an melodischer und harmonischer, gesanglicher wie instrumentaler Schönheit, den dramatischen Vorwurf voll und innerlich erfasst und in breit angelegter, grossartiger und selten formgewandter Behandlung sowohl den wechselnden Situationen stets treffend gerecht wird, wie in geistreicher, fesselnder musikalischer Zeichnung die einzelnen Charaktere individualisirt und in klaren, festen auf das Ganze gerichteten Zügen hinstellt.

Wenn Gedicht wie Musik einen allgemeinen Vorwurf verdienen, so ist es einzig der einer Ueberfülle des Reichthums, welche jedoch ohne Beeinträchtigung der Einheit und Schönheit des Ganzen unschwer auf ein knapperes Mass zurückzuführen wäre.

In der sofort eindringlich in die Stimmung des Werkes einführenden *Ouverture* verwendet der Tondichter eine Reihe von den Gesammtcharakter desselben kennzeichnenden Motiven. Gleich zu Anfang erscheint das Hauptthema eines Vokalsextetts des zweiten Finale, in welcher Gesangnummer alle die

Eigenschaften der Charaktere zum Ausdruck gelangen, die den Knoten der Katastrophe schlingen und die auf die ethische Versöhnung durch Herzensopfer und Tod hindeutet. In dem auf solche Weise gegebenen Aufzug des ganzen Gewebes weist das Motiv, welches der Unterredung Amitalas mit Jeremias (Nummer 3) zu Grunde liegt, auf die Anlage der zum Untergang des ganzen Volkes führenden Verschwörung und die Stellung des Propheten zu derselben; ein viertes, dem Duett zwischen Jemina und Jeremias (Nummer 7) angehörendes, auf den den Plänen Amitalas in der Person des Propheten entgegentretenden Willen des Ewigen. Letzterer schwebt endlich als höchste ethische Formel der Welt- und Schicksalsordnung über dem Ganzen in dem aus einer auf das von Gott befohlene Eingreifen Jeremias' bezüglichen Phrase bei dessen erstem Auftreten gebildeten kurzen Schlusssatze (Péroraison) der Ouverture, der in seiner grossartigen, mächtigen Wirkung, nach der „Gazette musicale" (vom 1. Dezember 1844), „dem letzten Allegro der neunten Symphonie Beethovens an die Seite zu stellen ist."

Das *erste Bild* der Oper zeigt einen Palmenhain vor den Thoren Jerusalems. Ringsum auf den Höhen sieht man die den Götzen der Babylonier geweihten Opferstätten, die der von Nebukadnezar in einer tributpflichtigen Scheinregierung erhaltene König Zedekia dem fremden Glauben, welchem er sich, in die Lust der Sinne verloren, nebst einem grossen Theile seines Volkes zuwandte, errichten liess. Eine Schar dem Gotte ihrer Väter

treu gebliebener Israeliten ruft in finsterer Klage den Höchsten zur Strafe des Frevels auf *(1. Szene, Nummer 1)*. Diesen zugleich die Starrheit der durch unbedingte Unterwürfigkeit unter das Gesetz Jehovas hervorgerufenen Unselbständigkeit des Gefühls zum Ausdruck bringenden Chor unterbricht bei der schmerzlichen Frage, wann endlich der Tag komme, der diese Altäre stürzen werde, der plötzlich unter die Versammelten tretende Prophet Jeremias *(2. Szene)*. Er hat die Wüste, in der er sich vor den Nachstellungen der Baalspriester verbarg, verlassen, weil Gott ihm befahl, dem König seinen Willen zu verkünden. Auch sandte Amitala nach Jeremias, um seinen Rath zu begehren. Die Erhabenheit seiner unerschütterlichen Glaubensüberzeugung erhebt sich über die zweifelnde Trauer des israelitischen Chors. Während er in einer Arie streng mahnend und befehlend die ungetreue Stadt Jerusalem zu ihrem Herrn und Gott zurückruft, beginnt im Orchester ein überaus frisches und ursprüngliches Motiv, welches das Nahen der babylonischen Sklavinnen verkündet, die den Götzenaltären ein Blumen- und Früchteopfer zutragen. Die leichte, gefallsüchtig anmuthige, wollüstig weiche, das Genuss und Freude gewidmete Leben der Babylonier kennzeichnende Weise bildet einen wirksamen Gegensatz zu dem ernst eindringlichen Gesang des Propheten und den herben, ihren strengen Sinn bekundenden Klagen der Jehovadiener. Alle Faktoren, welche den Konflikt des Dramas herbeiführen müssen, sind hier mit genialer Kraft festgestellt und werden auch in der Folge

besonders in geistvoller Benutzung der in der breiten Behandlung und vornehmen stimmlichen Anordnung die in der »*Nationalité morale*« des Tondichters wurzelnde Seite seiner Begabung darthuenden Chöre durchgeführt, welch letztere als Ausdruck der beiden Volkscharaktere, getrennt oder gleichzeitig verwendet, ihre bezeichnende Physiognomie durch die ganze Oper streng wahren. Dem nun vorüberziehenden Zug der Frauen stellt sich Jeremias mit dem Fluche des Höchsten über ihr Beginnen entgegen (3. *Szene*). Als er erfährt, das Opfer werde im Auftrage Jeminas', der Geliebten des Königs, dargebracht, wendet er sich in heftiger Entrüstung mit der Erklärung, er werde vor dieselbe treten, um im Namen seines zürnenden Gottes ihr Herz mit Schrecken zu erfüllen, nach Jerusalem. In dem das Bild schliessenden Ensemble der beiden (in Zeitmass und Rhythmus verschiedenen) Chöre erkennt H. Blanchard nicht ohne Grund „die Meisterhand des Genies".

Das *zweite Bild* spielt in einem Gemache des königlichen Palastes in Jerusalem. Unter beredter orchestraler Erläuterung, welche sich von dumpfer Unruhe zu den Ausbrüchen wilder Freude steigert, giebt Amitala (4. *Szene*, *Nummer* 2, *Arie*) ihrer Hoffnung Ausdruck, dass der Tag gekommen sei, welcher das jüdische Reich durch ihre geheimen Bemühungen zur Freiheit führen werde. Ist in Recitativ und Kavatine die Leidenschaft der Herrschsucht noch niedergehalten durch die Erhabenheit des grossen Gedankens der in Amitalas Hand, wie sie

glaubt, liegenden Befreiung ihres Volkes, so bricht dieselbe in der mit psychologischer Entwicklung zu ausserordentlicher Kraft der Aeusserung gesteigerten Stretta innerhalb der Grenzen der königlichen Frauenwürde gewaltsam hervor. Die verdichtete Leidenschaftlichkeit, welche aus diesem Tonstück spricht, steht der priesterlichen Unbeugsamkeit des Propheten in einem folgenden Duett *(Nummer 3)* zwischen diesem und Amitala bezeichnend gegenüber. Letztere hat *(5. Szene)* durch Sophonias, den Oberpriester Baals, welchen sie durch die Vorspieglung, seine Religion werde die herrschende bleiben, für die Abwerfung des babylonischen Joches gewann, erfahren, dass die Priester und Aeltesten des israelitischen Volkes ihren Plänen günstig gestimmt und nur die persönliche Zuneigung Zedekias für den König Nebukadnezar, der ihm, anstatt ihn zu vernichten, mit Vertrauen und Wohlthaten entgegenkam, ebenso der Einfluss Jeminas zu fürchten seien, welche einen Eidbruch des Geliebten zu verhindern streben werde. So sicher sich Amitala in Bezug auf letztere wähnt, welche sie selbst dem Sohne zuführte, um ihn dadurch ganz in ihrer Hand zu haben, so unruhig zeigt sie sich über den Einfluss Jeremias' beim Volke. Die Klugheit gebietet ihr, Alles aufzubieten, die Zustimmung des Propheten, welcher ihrem Wunsche entsprechend vor ihr erscheint *(6. Szene)*, zu ihren Absichten zu erlangen. Jeremias, der in dem Abfall des Volkes von seinem Gotte die Ursache der Schwäche erkennt, welche es unter die Herrschaft Babylons geliefert hat und in einem neuen Kampfe

mit dem Feinde vollständig dem Untergange anheimgeben müsste, ermahnt Amitala, deren ehrgeizige Pläne er durchschaut, in dem Zorne Jehovas zugleich dessen rettende Hand zu erkennen und den Kelch der Trübsal als Mittel der Besserung und Busse hinzunehmen. Amitala, die sich, ohne ihr Ziel erreicht zu haben, errathen sieht, verlangt von Jeremias vergebens das Versprechen des Schweigens. Mit der Versicherung, das Volk werde den Propheten hören und seine Stimme bis zum Könige dringen, verlässt derselbe den Palast. Amitala ertheilt den Befehl, Jeremias, den sie nicht offen anzugreifen wagt, nicht ausser Augen zu lassen und zugleich dem Könige zu melden, ein wichtiges Geschäft rufe ihn wie seine Mutter sofort in den Rath (7. *Szene*).

Der Schauplatz des *dritten Bildes* ist das Gelass Jeminas, dessen offene Galerien einen Blick auf die Gebirge Ephraims gestatten. Zedekia singt, zu den Füssen der Geliebten ruhend, zur Harfe eine Kantilene (8. *Szene*, *Nummer* 4), in deren süsser, halb keuscher, halb wollüstiger Melodie, welche im Orchester eine zurückhaltende, sanfte und dieselbe doch kunstvoll umschlingende Begleitung findet, sich die Situation, wie Charakter und Verhältniss der beiden Liebenden ausspricht. Das folgende Duett derselben (*Nummer* 5) erhebt sich zu grösserer Leidenschaft; das Gefühl unauflöslichen seelischen einander Angehörens durchdringt es in heisser Innigkeit. Unwillig dem Rufe in den Rath Folge leistend, verlässt Zedekia die Geliebte. Die lästigen Regierungs-

sorgen will er in einem am Abend in seinen Gärten zu veranstaltenden glänzenden Feste vergessen, zu dem Jemina sich schmücken soll. Nach seinem Weggang erscheinen die Sklavinnen, welche während eines textlich wie musikalisch gleich anmuthigen Chores *(9. Szene, Nummer 6)* Kleider und Schmuck vor Jemina ausbreiten. Ahnungsvolle, unbestimmte Trauer ergreift das Herz derselben. Eine zart traumhafte Melodie liegt der Kavatine zu Grunde, in welcher sie ihre unschuldsvolle Kindheit neben die Gegenwart stellt. Die Meldung, ein Greis begehre dringend sie zu sprechen, schreckt sie empor *(10. Szene)*. Sie lässt denselben eintreten. Voll Schrecken erkennt sie, eine Fürstin aus dem untergegangenen königlichen Hause Samarias, in ihm den Freund und Rathgeber ihrer Eltern, er, Jeremias, in ihr, die zu verfluchen er gekommen ist, seine einstige Schülerin. Es entwickelt sich ein Auftritt *(11. Szene, Nummer 7)* von bedeutender dramatischer Kraft und grosser musikalischer Schönheit. Jeminas Bitten, ihre Erklärungen zu hören, des Propheten bittere, harte Vorwürfe finden eindringlichste Vermittlung, an der das Orchester wirksamen Antheil nimmt. In einer Romanze, in welcher Flehen, hinsterbende Scham und Furcht in der Singstimme wie der zarten Begleitung dramatisch tief empfunden Ausdruck finden, erzählt Jemina ihr Schicksal. Ein Kind noch nach dem Verderben der Ihrigen vom babylonischen Könige aufgenommen und freundlich gehalten, als erwachsene Jungfrau vor den Liebesanträgen desselben von dessen Hofe entflohen, war sie von Amitala aufgenommen, vor den

Nachstellungen Nebukadnezars verborgen und ihrem Range gemäss behandelt worden. Die herrschsüchtige Mutter Zedekias sah in dem Liebreiz des Flüchtlings ein Mittel, ihren Sohn zu umstricken und von der Regierung fern zu halten. Das edle, dankbare Herz Jeminas, welches für Zedekia in heftiger Liebe entbrannt war, schien ihr Bürge für die volle Unterwürfigkeit derselben unter ihren Willen. Gerührt durch Jeminas Bitten, beschliesst der Prophet, sie zum Werkzeug für die Rückkehr des Königs zum Gotte seiner Väter zu machen und ihn durch sie vor Allem von der Empörung gegen Babylon abzuhalten. Jemina schwört, diesen Zwecken dienen zu wollen, theilt dem Freunde ihrer Kindheit jedoch eine neue Sorge mit, die sie bedrückt. Am Morgen desselben Tages war ihr eine Botschaft Nebukadnezars zugekommen, der ihren Aufenthalt entdeckt hatte und ihr befahl, zu ihm zurückzukehren, wenn sie nicht seine Rache auf das Haupt des Geliebten herabziehen wolle. Zugleich sandte er ihr seinen Ring als Pfand seiner Gnade, wenn sie unweigerlich seinen Willen erfülle. Jeremias heisst sie im Vertrauen auf Jehovas Hülfe jeder Gefahr, die ihr oder Zedekia von Nebukadnezars oder Amitalas Zorn drohe, muthvoll entgegensehen und einzig auf Erfüllung der ihr vom Gotte Israels durch ihn ertheilten Aufgabe bedacht sein. Die eindringlichen Accente dieser Beschwörung, in denen das väterliche Gefühl des Propheten in der Weise Jephtas zugleich voll Schmerz und Unbeugsamkeit durchbricht, die angstvolle Klage Jeminas, welche der

Opfermuth der Liebe durchleuchtet, gaben dem Tondichter Gelegenheit zu einem Seelengemälde von hinreissender Glut.

Das *vierte* und letzte *Bild* des ersten Aktes entwickelt sich im Innern eines reichgeschmückten Zeltes in den königlichen Gärten, die den Schauplatz des von Zedekia angeordneten nächtlichen Festes bilden. Sophonias ertheilt einem Vertrauten, der die Unterredung zwischen Jeremias und Jemina belauschte und sich in den Besitz des Ringes zu setzen wusste, den Nebukadnezar letzterer sandte, den Befehl, dies Amitala sofort mitzutheilen *(12. Szene)*. Ein glänzender Marsch begleitet den Zug der auftretenden Aeltesten des Volks, Krieger, Hofbeamten, Wachen u. s. w. Ein folgender Chor derselben *(13. Szene, Nummer 8)* athmet überströmende Daseinslust. Harmonische, rhythmische und Klangkombinationen vereinigen sich darin, um schrankenlosen Lebensgenuss und stammelnde Wonne, die aus den Worten sprechen, berauschend nahe zu führen. Das Erscheinen Zedekias und Jeminas *(14. Szene)* unterbricht den Gesang. Ehe der König sich zu den Gästen wendet, versichert er der Geliebten nochmals, ihrem Rathe unweigerlich folgen zu wollen. Das Fest entwickelt seine blendende Lust, in welche Jemina, im Bewusstsein aller sich bereitenden Gefahren, die Versammelten für den Willen des Propheten dadurch zu gewinnen sucht, dass sie die Freuden der Gegenwart besingt und die Hoffnung ausspricht, Kriegesgreuel möge sie nie verdrängen. Durch das Auftreten Amitalas *(15. Szene)*

wird die Festesfreude bald in tragischen Ernst gewandelt. Auf das Begehren der Mutter, die Ernstes mit ihm zu reden habe, entlässt der König die Versammelten, Jemina allein zurückhaltend. Als Amitala auch diese entfernt wissen will, widersetzt sich Zedekia mit dem Betonen, sein Wille gelte, er sei König. Die Mutter greift dies Wort auf, um eindringlich auf die Nichtigkeit seiner von fremder Herrschaft abhängigen Würde hinzuweisen. In einem Terzett *(16. Szene, Nummer 9)*, in welchem eine sich ihrer Macht bewusste Willenskraft in Amitala zur Empörung aufreizt, die Standhaftigkeit einer von göttlichem Willen getriebenen Ueberzeugung in Jemina dringend abmahnt, Zärtlichkeit für die Geliebte mehr als eigner Wille Zedekia der Anschauung der letztern zuneigen lässt, der aufwallende Zorn der Mutter Jemina der Untreue zeiht, das Schwanken des durch diese unerwartete Wendung sich wieder der Herrschaft der erstern anheimfallen fühlenden Königs musikalisch packend zum Austrag gebracht werden, tritt der düstere Grundgedanke des Dramas in den Vordergrund der Handlung. Die Szene gipfelt in der Ueberzeugung Zedekias von der Untreue der Geliebten, welche Amitala dadurch begründet, dass sie dem Sohne den von Nebukadnezar an Jemina gesandten Ring zeigt, welchen sie durch ihre Helfershelfer an sich zu bringen gewusst hat, wodurch im Könige, neben wilder Eifersucht, der Wille zur Empörung gegen Babylon erwacht. Diesen von ihr vorher berechneten Augenblick benutzt Amitala, um die Gäste, unter welchen sich die Verschwornen be-

finden, zurückzurufen und ihnen den Entschluss des Königs zu verkünden *(17. Szene)*. Der Triumph, mit welchem sie Jemina als eine im Einverständniss mit Nebukadnezar gegen das jüdische Reich verschworene Verrätherin bezeichnet, der Jammer der letztern, der durch die betrogene Liebe angefachte Rachedurst Zedekias, die schwankende Haltung der Menge vereinigen sich zu einem bewältigenden Auftritt. Erschütternd tönt in denselben der Fluch des Propheten *(18. Szene)*, welcher den Verblendeten in erhabener Vision das aus dem beginnenden Aufruhr entspringende Elend vorhält. Schon beginnen die Versammelten unschlüssig zu werden, Schrecken sich der Verschwornen zu bemächtigen und einzelne Aeusserungen des Zweifels über den Ausgang der Erhebung laut zu werden, als, den Erfolg des auf heimlichen Befehl Amitalas bereits begonnenen Kampfes kündend, ferne Siegesrufe und Jubelgeschrei erschallen. Dies entscheidet. Der sich auch jetzt noch der Erhebung unbeugsam widersetzende Jeremias und Jemina werden in den Kerker geführt, Zedekia sinkt, vom Schmerz über den Verlust der Geliebten überwältigt, nieder, während Amitala an der Spitze der Verschwornen in den Kampf zieht. Dies Finale *(Nummer 10)* bildet eine der vornehmsten und ausgezeichnetsten Nummern der Oper. Alle musikalischen Faktoren vereinigen sich darin, um den Sturm der Leidenschaften mit ungewöhnlicher Macht und Schönheit des Ausdrucks zu veranschaulichen, in welchem trotz der grossartigen Gewalt des Augenblicks die feinsten Schattirungen der Situation

wie der Charaktere lebendig und ergreifend auf das Gefühl des Hörers wirken.

Der *zweite Akt* beginnt, mit dem *fünften Bilde*, im Lager der Babylonier, welche die aufrührerische Stadt, aus der die Ihrigen in der ersten Ueberraschung verdrängt worden waren, einschliessen. Ein Chor *(1. Szene, Nummer 11)*, der vor Tagesanbruch im Zelte des Königs versammelten Anführer leitet denselben ein. Eine Sklavin Jeminas, welche aus Jerusalem entfloh, hat Nebukadnezar von dem Schicksal ihrer Herrin und Zedekias Kunde und die Mittheilung gebracht, dass die Widerstandskraft des Volkes durch Entbehrung und Krankheit gebrochen sei. Der König beschliesst, mit dem Morgen den Sturm auf die Stadt zu beginnen und die Krieger entfernen sich, um die nöthigen Vorbereitungen zu treffen. Es folgt ein grosser Monolog Nebukadnezars *(2. Szene, Nummer 12)* voll sowohl feiner als gewaltiger, schön motivirter seelischer Affekte. Die Erzählung der Sklavin von den Leiden Jeminas und dem Wahnsinn, welchem Zedekia anheimgefallen sei, hat ihn mit neu erwachender Liebe für erstere und halb mit Mitleid gemischter Genugthuung über das Unglück seines eidbrüchigen Nebenbuhlers erfüllt. Jerusalems Fall soll Jemina Befreiung bringen. Quälend empfindet er dabei, dass ihr Herz ihm nie angehören könne und der, welcher sich gegen ihn empörte, glücklicher sei in seinem Elend, als er in seiner Macht. Der ihn übermannende Zorn kommt (im Allegro der Arie) hoheitsvoll und gewaltig, die Erinnerung an die frohen Tage der Freundschaft, die ihm und Zedekia

gemeinsame Freuden gebracht und der Schmerz doppelter Täuschung (im Andante) in zarter Verschmelzung gleich wirkungsvoll zum Ausdruck. Die Leidenschaft bricht wieder durch, das zur Bestrafung beider Schuldigen antreibende Rachegefühl gewinnt die Oberhand und mit dem ersten Licht des Tages eilt der König, sich zum Sturme auf Zion zu waffnen.

Von einem freien Platze vor dem königlichen Palaste in Jerusalem sieht man im *sechsten Bilde* den tiefer gelegenen Theil der Stadt und über die Mauern derselben hinweg in der Ferne, im Thale des Jordans, das babylonische Lager. Aus dem eintönigen, langsamen Gesang *(3. Szene, Nummer 13)* der umhersitzenden Frauen und Kinder tönt hoffnungslose Verzweiflung, durch Entbehrung aller Art gebrochene Kraft der Seele. Amitala, die allein den Muth aufrecht erhielt, verheisst, unter sie tretend, die baldige Hülfe der Götter. Die Bitterkeit aller im Elend versiegten Thränen und die erwachende Sehnsucht nach dem verlassenen Jehovaglauben liegen in der Entgegnung des Volkes, dass es vergebens der Erfüllung dieser Worte harre. Ein Vertrauter Amitalas bringt die Nachricht *(4. Szene)*, Nebukadnezar verlange die Auslieferung Jeminas und macht seine Herrin auf die von allen Seiten auf die Stadt anrückenden Feinde aufmerksam. Im Alle ergreifenden Schrecken verlangt die Menge wild die Erfüllung dieser Forderung, meldet Sophonias *(5. Szene)*, Jeremias sei durch eine Schar Jehovatreuer befreit und dringe, zum Volke sprechend, darauf, ehe der Sturm auf die Stadt beginne, Nebukadnezars Gnade

anzuflehen und die Thore zu öffnen. Während Amitala dem Baalspriester folgt, um letzteres zu verhindern, führen Wachen Jemina herbei *(6. Szene)*. Durch Jeremias zum Glauben der Väter zurückgeführt, dankt dieselbe Jehova voll Entzücken, das Licht des Tages wieder sehen zu dürfen. Während eines bewegten Recitativs und einer Kavatine *(Nummer 14)*, in welcher sie den Herrn anfleht, ihre gegen sein Gesetz verstossende Liebe zu dem von demselben abtrünnigen Zedekia aus ihrem Herzen zu nehmen, hört man in der Ferne abgerissene Laute eines Gesanges des letztern. Von Sklaven gefolgt erscheint er im Zustande des Wahnsinns *(7. Szene)*. Mit dem vollen Ausdruck seines poetisch vertieften schwachen, vorherrschend von zärtlicher Empfindung bewegten Charakters, welcher im Wahnsinn, Königthum und Aufruhr vergessend, von trauriger Sehnsucht erfüllt, nur das Andenken seiner Liebe behielt, beginnt Zedekia eine ergreifende Klage, deren einfache Melodie wie ebenso anspruchslose und doch nicht minder wirksame Begleitung durch Harfe und Englischhorn unverkennbar auf die schöpfungskräftig aus Gedanken- und Gemüthstiefe aufquellende Sprache des Genius' weisen. Jemina wirft sich aufschreiend dem Geliebten entgegen, der sie nicht erkennt. Mit Verzweiflung wird sie inne, dass seine Sinne zerüttet seien. Der Kampf der Liebe und religiösen Pflichten in ihr, das allmälige Besinnen Zedekias, der dennoch die seinen Geist gefangen haltenden Fesseln nicht abzuschütteln vermag, sind mit seltener psychologischer Wahrheit gezeichnet. Inzwischen kehrt Sophonias mit

Kriegern und Volk zurück *(8. Szene, Nummer 15)*. Jemina soll dem Babylonier ausgeliefert werden, der, auf Jeremias' Unterhandlung hin, der Stadt um diesen Preis Gnade erweisen will. Die Unglückliche rettet sich zu Zedekia, ihn umschlingend und um Beistand anflehend. Während dieser sich allgemach ihrer zu erinnern scheint, winkt Sophonias den Wachen, sie hinwegzuführen. Jemina entreisst einem der Krieger das Schwert und ruft, dasselbe auf die Brust setzend, lieber den Tod als die Rückkehr zu Nebukadnezar zu wählen. Ihr Aufschrei weckt Zedekia zum Bewusstsein. Einzig von seiner Liebe beherrscht, schwingt er die Jemina entwundene Waffe und erklärt, sich dem Feinde an der Spitze seines Volkes entgegenwerfen und die Stadt mit dem Schwerte, nicht mit dem Opfer der Geliebten befreien zu wollen. Jemina, welche die Hülfe Jehovas für ihn herabruft, will ihm folgen. Jeremias tritt ihr in den Weg *(9. Szene)*. Vergebens ruft er den Fortstürmenden zu, dass sie in ihr Verderben rennen. Mit dem Blicke folgend, sieht er den Würgengel über dem jüdischen Heere schweben. Zugleich mit dem Gebete Jeminas und der sich zu derselben gesellenden Frauen *(Nummer 16)*, aus dessen begeisterter Inbrunst der alte Glaube, welcher den Schutz des Gottes Israels für sein auserwähltes Volk erfleht, mit zwingender Gewalt spricht, ertönt in einer Art rauhen, wilden Triumphes des Propheten Schilderung der Entwicklung des Kampfes. In dem von ihm vergebens warnend vorher verkündigten Ausgang der Empörung erblickt er die gerechte Strafe

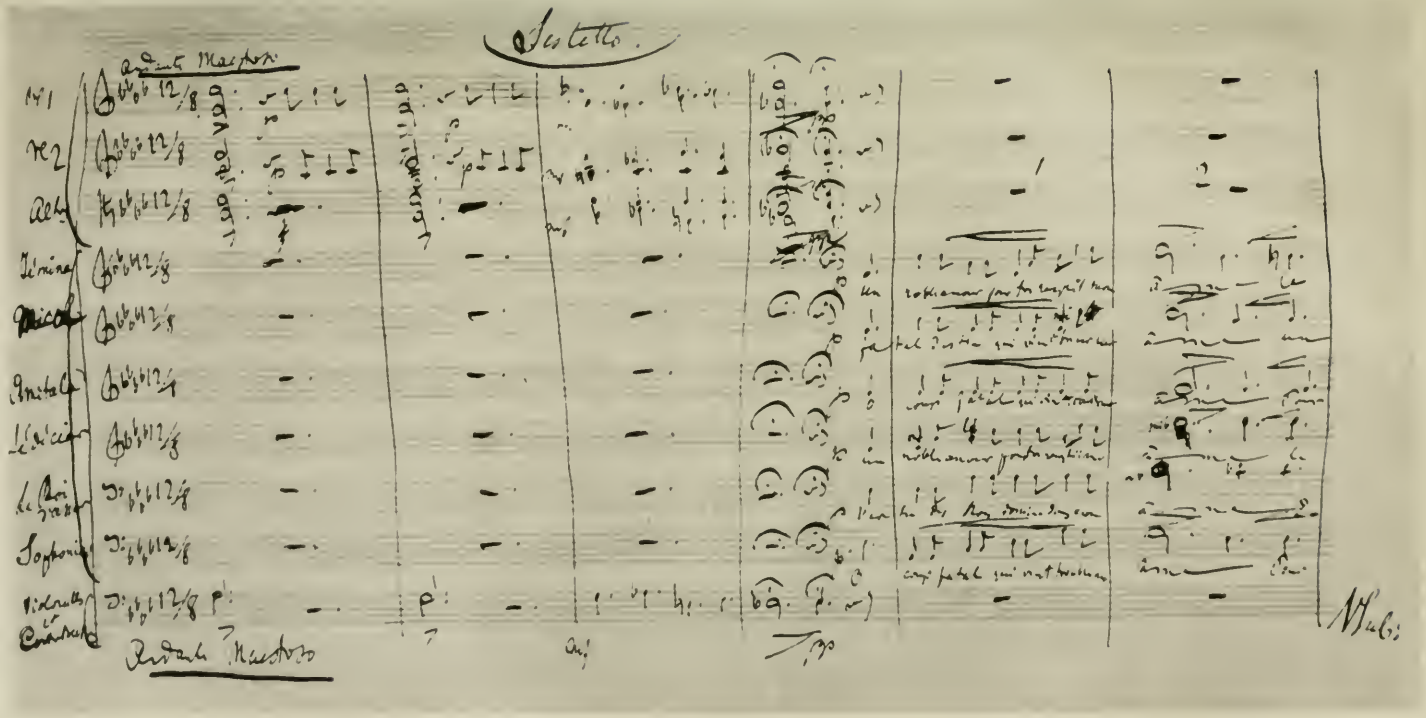
des damit seine Allmacht bekundenden, durch den Abfall seines Volkes beleidigten Ewigen. Fliehende Priester und Krieger verkünden den Verlust der Schlacht *(10. Szene)* und die Gefangennahme Zedekias. Während des allgemeinen Entsetzens sinkt Jemina bewusstlos nieder. Amitala, welcher Jeremias mit Vorwürfen begegnen will *(11. Szene)*, weist denselben stolz zurück. Könne sie auch die Stadt noch halten, erklärt sie ihm, so möge er doch, ihres gefangenen Sohnes willen, vom Feinde günstige Bedingungen für die Uebergabe zu erlangen suchen. Sophonias ertheilt sie, nach Weggang des Propheten, den Auftrag *(12. Szene)*, sich demselben anzuschliessen und im Lager des babylonischen Königs die gleich ihm mit der ihre Macht beschränkenden Herrschaft Nebukadnezars unzufriedenen Baalspriester im Geheimen für die Pläne Amitalas zu gewinnen. Diese beabsichtigt, in den dem Könige beim bevorstehenden neuen Huldigungsschwur vor dem Altare von Sophonias darzureichenden Versöhnungsbecher Gift zu mischen, um dadurch zugleich den Priestern wie Juda den mächtigen Feind aus dem Wege zu räumen. Jemina, die aus ihrer Ohnmacht erwacht, will in das babylonische Lager eilen, um vom Könige die Befreiung Zedekias zu erflehen *(13. Szene, Nummer 17)*. Amitala verhöhnt die Hoffnung derselben, dass Thränen dies zu erreichen vermöchten; wollte aber Jemina einer Judith gleich handeln, so wären Zedekia und sein Reich zweifellos gerettet. Voll Arglist die Verzweiflung Jeminas über das Schicksal des Geliebten benutzend, überwindet sie den Widerstand derselben,

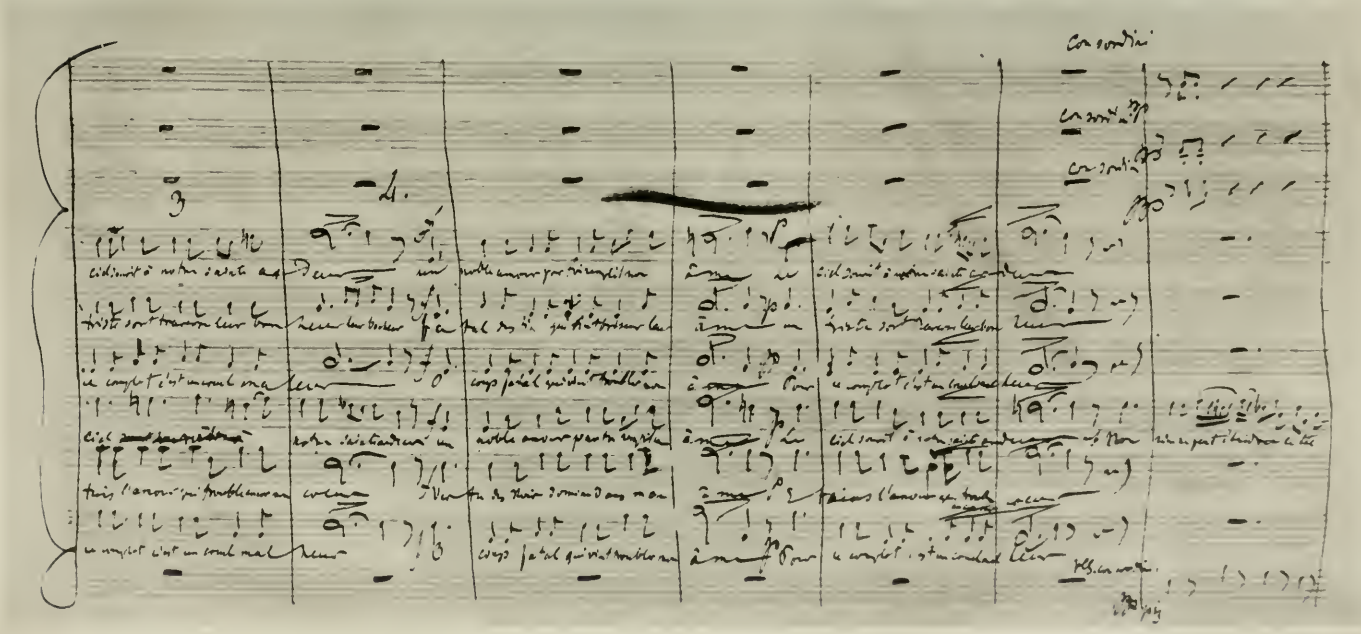
so dass diese endlich mit schmerzlicher Begeisterung zur That in das Lager des Feindes aufbricht.

Das *siebente Bild* führt in das Zelt Nebukadnezars. Auf seinem Throne sitzend, von seinen Kriegern umgeben, hat derselbe Jeremias Bitten um Frieden entgegengenommen *(14. Szene)* und ertheilt den Befehl, ein Opfer zu rüsten, Angesichts dessen das Volk sein Urtheil vernehmen werde. Der Gedanke an den gefangenen Zedekia stimmt sein Herz zur Milde *(15. Szene)*. Unschlüssig ruft er die Götter um Erleuchtung für seine Entscheidung an, als ein Krieger die Ankunft eines jüdischen Weibes meldet *(16. Szene)*, das vor den König geführt zu werden verlange. Jemina erscheint *(17. Szene)* und erklärt demselben, dass sie sich freiwillig zu ihm zurückbegebe. Diese Worte vernimmt Zedekia, der unbemerkt in das Zelt zu dringen wusste. Unter schmerzlicher Ueberwindung ihres Abscheus sucht Jemina Nebukadnezar von der Wahrheit ihrer Betheuerung, dass sie einer gezwungenen Verbindung entfliehe, zu überzeugen, während dieser an sein Glück kaum glauben will und Zedekia, über die vermeintliche sich nun vor seinen Augen bestätigende Treulosigkeit der Geliebten verzweifelnd vorstürzt und von Nebukadnezar den Tod verlangt *(Trio, Nummer 18)*. Der Anblick des einstigen Freundes, welcher in demselben Augenblick, der den König reich an Sieg und Liebesglück macht, Alles zu verlieren scheint, weckt des letztern Grossmuth. Jemina aber erkennt voll Entsetzen, dass Zedekia ihr Opfer nicht begreift und sie thatsächlich für untreu hält. Als letzterer,

den Tod zu suchen, fortstürzen will, kann sie sich nicht länger beherrschen und, den wahren Grund der Absicht, welcher sie in das Lager geführt, verrathend, wirft sie den Dolch, der Nebukadnezar in ihren Armen treffen sollte, zu den Füssen desselben. Das Entzücken der beiden die Unwandelbarkeit ihrer Liebe Erkennenden überwältigt den König, der fast mehr Bewunderung und Mitgefühl als Zorn empfindet. Doch Jemina gedenkt ihres Jeremias geleisteten Schwurs. Sie liebt Zedekia; doch darf sie dem von Jehova Abgefallenen nicht angehören. Der Sturm der letzten Ereignisse und die Gewalt des Augenblicks aber haben das Herz desselben bereits zum Glauben der Väter zurückgeführt. Trompeten verkünden die sich vollziehende Uebergabe der Stadt und Nebukadnezar erklärt, indem er seine Bewegung unter äusserer Strenge verbirgt, zum Gericht aller Schuldigen schreiten zu wollen.

Das *achte Bild* zeigt vor den Thoren Jerusalems die Stätte, an welcher die huldigende Unterwerfung der Juden unter den Göttern dargebrachten Opfern vollzogen werden soll. Ein in harmonischer und Klangpracht blendender Siegesmarsch mit Chor *(18. Szene)* zum Preis des babylonischen Herrschers, der den für ihn bei dem Altare errichteten Thron besteigt, leitet das Finale *(Nummer 19)* ein. Von den Aeltesten des Volkes und ihren Frauen begleitet, naht sich unter Trauerklängen Amitala *(19. Szene)*, um vor Nebukadnezar die Schlüssel der Stadt niederzulegen. Die gleichzeitige Verwendung des Chors der jüdischen Frauen und des der babylonischen


Sestetto.
Primo Maestro
Secondo Maestro


Con sordini

Krieger ist von bedeutender Wirkung. Während Amitala von Sophonias erfährt, dass der vergiftete Kelch auf dem Altare bereit sei, befiehlt der König, Zedekia und Jemina vor ihn zu bringen, damit er wegen des auf sein Leben gerichteten Anschlags über sie richte. Das folgende *Sextett* ohne Begleitung *(20. Szene)*, welches nach der vorangegangenen Entfaltung orchestralen Prunkes zu erhöhter Geltung gelangt, bildet einen glücklichen Beleg dafür, dass der Tondichter der rein gesanglichen Seite in nicht minder wirkungsvoller Weise als der instrumentalen gerecht zu werden weiss. In demselben entwickelt sich aus der Todesfreudigkeit der Liebenden und der eignen Hochherzigkeit die verzeihende Grossmuth des babylonischen Königs, während zugleich die Klage der Vertrauten Jeminas (Micol) über das Los ihrer Herrin und das Entsetzen Amitalas und Sophonias' über die Entdeckung der Absicht, zu welcher diese von ersterer bestimmt worden war, zum Ausdruck kommen. Nebukadnezar ist bereit, Zedekia und Jemina nicht nur das Leben zu schenken, sondern sie mit eigner Hand zu vereinigen. Um ihnen selbst den Hochzeitstrunk zu reichen, nimmt er von dem Altare den für ihn bestimmten von Amitala vergifteten Becher. Letztere will, nachdem Jemina aus demselben getrunken, ihren Sohn verhindern, ein Gleiches zu thun, wodurch ihr Verbrechen offenbar wird. Jemina erliegt der Wirkung des Giftes; Zedekia giebt sich an der Leiche selbst den Tod. Vor den empörten König aber tritt *(21. Szene)* Jeremias und fordert ihn auf, das

Strafgericht Gottes an der verrätherischen Königin Amitala und der ihren Ränken ergebenen Stadt zu vollziehen. Indem erstere zum Tode geführt wird, die babylonischen Krieger in Wuth und Rachedurst dem Namen der Hebräer Vertilgung, Jerusalem Untergang verheissen, die Juden, in den Staub gesunken, Jehova um Erbarmen anflehen, Jeremias dessen Zorn auf Zion herabruft, erscheinen noch einmal die Träger des geschichtlichen Konfliktes, welchen Liebe und Opfermuth des Einzelnen nicht versöhnen konnten. Auch dieses Finale, dessen Reichthum der Entwicklung und vielfache Verkettung der Einzelheiten trotz seiner bedeutenden Ausdehnung durch Klarheit der Anordnung und tiefes Verständniss für die Verwendung der Kunstmittel zu vollkommenster Wirkung gelangen, weist hohe musikalisch-dramatische Schönheiten auf.

In ihrer Gesammtheit wie in ihren einzelnen Theilen stellt sich Kastners biblische Oper als ein Werk dar, welches in dem vollkommen und doch geistvoll ausgestaltend sich der Welt des dichterisch gegebenen Stoffes anschmiegenden tonkünstlerischen Schaffen die Ueberzeugung des Komponisten von der innern Einheit des Wortes und Tones in dramatisch-musikalischen Erzeugnissen klar hervortreten lässt. Die Grenzen des Vorwurfs und der Szene in keiner Weise überschreitend, bekundet dasselbe durchgehends strenge Einheitlichkeit des Stils und Wahrheit des tondichterischen Ausdrucks. Zugleich entfaltet es eine Fülle musikalischer Ideen, welche in ihrer Ursprünglichkeit und Klarheit durch hin-

reissenden Glanz, schwungvoll sich erhebende Grösse oder ungesucht einfache Lieblichkeit überraschen. Stets einzig dem dramatischen Endzweck dienend, werden sie durch verschwenderischen, doch stets geschmackvoll verwendeten Reichthum der Ausdrucksmittel mit ungewöhnlicher Kraft des Kolorits und scharfer Zeichnung in Charakteren und Situationen lebendig, ein Ergebniss, an dem die melodischen, harmonischen und rhythmischen Faktoren, Gesang wie Orchester gleich rühmlichen Antheil haben. Allerdings fand der Komponist in dem Textbuche in seltener Vollkommenheit alle Vorbedingungen für eine derartige Schöpfung, auf welche der Ausspruch Rob. Schumanns, dass „der Kranz der Töne nur um ein wahres Dichterhaupt gehöre", volle Anwendung findet.

Wenn die »*Nationalité morale*« Kastners unverkennbar aus dem fest begründeten Bau des Werkes, dem breiten und tiefen Strome der Gedanken spricht, so weisen zahlreiche auf den Wellen des letztern sonnenglanzartig blitzende geistreich anmuthige Einzelheiten auf die aus dem Boden des politischen Vaterlandes aufgesogene in dem Schaffen des Tondichters sich kundgebende Eigenart.

Sowohl die Erfahrungen, welche Kastner hinsichtlich der Darstellung mit frühern Opern gemacht hatte, wie die damaligen Verhältnisse der „Académie royale de musique" liessen ihn von vornherein von jedem Schritte absehen, sein Werk auf dieser Bühne zur Aufführung zu bringen. Aus der glänzenden Epoche der Direktion Véron war die Grosse Oper allmälig auf eine schiefe Ebene gerathen, auf welcher

sie unter der Leitung Léon Pillets eine bedenkliche Fallkraft gewann. Die um diese Zeit in voller Blüthe stehende Herrschaft einer durchaus nicht vollkommenen Primadonna (Rosine Stoltz), welche, keinerlei Erfolg neben sich aufkommen lassend, auf Wahl wie Besetzung der zur Aufführung gelangenden Werke unbeschränkten Einfluss übte, musste Repertoire wie Darstellung im höchsten Grade schädigen. Mit Bezug auf den damaligen wenig erbaulichen Zustand der „Académie royale de musique", den u. a. F. J. Fétis in einer Reihe von Aufsätzen („Gazette musicale", 1845) eingehend beleuchtete,[24]) schrieb die Pariser deutsche Zeitschrift „Vorwärts" (vom 16. Oktober 1844): „Warum lässt Kastner sein Werk nicht in der Oper aufführen? Wahrscheinlich, weil er sich nicht der kritischen Autorität des Herrn Léon Pillet unterwerfen, nicht von Madame Stoltz geschrien, nicht von Duprez geändert und transponirt sein will, weil er nicht seinen Erfolg den Sprüngen der Madame Leroux, nicht den Pinseln Dieterles und Séchans und nicht der Bemühung der Claque verdanken will; weil er, ein unabhängiger, selbstbewusster Künstler, sein Werk wie *er* es geschaffen dem wahren und einzigen Richter Publikum vorlegen kann und will."

Unter solchen Umständen entschied sich Kastner, auf eine szenische Darstellung verzichtend und um die Wirkung wenigstens der Hauptnummern seiner Oper nach musikalischer Seite sowohl selbst prüfen wie den massgebenden Tonkünstlerkreisen der Hauptstadt zu Gehör bringen zu können, dafür, Bruchstücke des Werkes in einem selbst veranstal-

teten Konzerte von ausgewählten gesanglichen wie instrumentalen Kräften aufführen zu lassen. Um die übliche Zeitdauer eines solchen nicht zu überschreiten, wurde der zweite Akt auf die Nummern 11, 12, 14, 16 und 19 beschränkt; ebenso fielen die 9. Nummer im ersten Akt und die Mehrzahl der Recitative und andere allein auf der Bühne zur Geltung kommende Stellen weg.

Die *Aufführung* fand am 1. *Dezember* 1844 in der Salle du Garde-meuble de la couronne unter Habenecks Leitung, der Mitwirkung des Chors und Orchesters der Konservatoriumskonzerte statt; die Hauptpartien waren durch G. Roger (Zedekia), Aug. Massol (Nebukadnezar), Hermann Léon (Jeremias), Julie Dorus-Gras und Madame Mondutaigny (Jemina) und Hortense Maillard (Amitala) vertreten. Eine ausgewählte Zuhörerschaft, darunter fast alle in Paris anwesenden musikalischen und zahlreiche andere künstlerische und literarische Grössen, hatte sich versammelt, um über das Werk zu richten und der warme, steigende, bei einzelnen Nummern stürmische Beifall zeugte von dem Siege, den dasselbe über alle dem „Theoretiker" wie dem deutschen Namen des Komponisten entgegenstehenden Vorurtheile, wie über die äussern Mängel der Aufführung davontrug. Letztere machten sich namentlich in den Leistungen des Chors geltend, wie denn überhaupt die Folgen einer zu flüchtigen Einstudierung und die Thatsache, dass bei der knapp bemessenen Zeit nur *eine* Ensembleprobe stattgefunden hatte, mehrfach fühlbar wurden. Hierzu trat der Missstand einer das körperliche Wohl-

behagen und dadurch den künstlerischen Genuss wesentlich beeinträchtigenden Kälte des Saales.

Der trotz dieser ungünstigen Einwirkungen errungene volle und unbestrittene Erfolg der bruchstückweise, ohne die wichtigen und für die Gesammtwirkung unentbehrlichen szenischen Hülfsmittel vorgeführten Oper fand in der Presse allgemeine lebhafte Bestätigung. „Es handelte sich in diesem Falle nicht einfach um den Einsatz des eignen Könnens und des wirklichen Werthes des Werkes", erklärte der „Indépendant" (vom 8. Dezember 1844). „Dasselbe musste vielmehr nach einer sehr geringen Anzahl von Proben, des unerlässlichen Rahmens der Bühne entkleidet und überhaupt unter den wenigst günstigen Umständen ein für allemal vor einem Publikum aufs Spiel gesetzt werden, welches an dieser Stelle weder dessen Form noch dessen Wesen vollkommen inne werden konnte. Nur wirklicher innerer Werth der Oper vermochte siegreich aus allen diesen Beeinträchtigungen hervorzugehen". „Der Erfolg der Aufführung", bestätigte der „Courrier français" (vom 5. Dezember) in einer eingehendern Besprechung des „Dernier roi de Juda", „liess Nichts zu wünschen übrig. Die öffentliche Meinung hat sich in einer Weise ausgesprochen, welche das Werk für einen weitern Schauplatz als den Konzertsaal berufen erklärt." In diesem Sinne äusserte sich die „Estafette" (vom 10. Dezember): „Der Reichthum und Adel der Gedanken, die Reinheit des Stils, eine stets geschmackvolle Instrumentirung, Wechsel und Ursprünglichkeit der Rhythmen haben eine Bega-

bung ersten Ranges offenbart. Warum soll einem derartig bedeutenden Werke die Bühne verschlossen sein, das im Konzertsaal nur zum Theil und in einer überhasteten, unvollkommenen Aufführung zu Gehör gebracht, schon so vielfache Schönheiten der Partitur zeigte?" „Kastner gehört", stimmte u. a. auch Alexis Azevedo, der bekannt übereifrige Rossiniverfechter, in der „France théâtrale" (vom 5. Dezember) dieser Ansicht bei, „zu der kleinen Zahl von Tondichtern, deren Schöpfungen die Bühnenleiter zu erwerben suchen sollten, wenn sie überhaupt noch verständen, sich an Komponisten zu wenden, die thatsächliche Erfolge zu erringen im Stande sind."

Die Werth und Bedeutung des Werkes, welches nach dem „Siècle" (vom 9. Dezember), „von Neuem die dramatische Begabung Kastners beweise", und das die „Gazette musicale" (vom 8. Dezember) als „eine glückliche Vereinigung von Ideenfülle und klassisch reiner Form, innerhalb welcher den Anforderungen der Zeit ohne romantische Ausartung entsprochen werde", preist, mit grösserm oder geringerm Verständniss für dasselbe durchgängig anerkennenden Urtheile der Pariser politischen und Fachblätter fanden in den Berichten deutscher Musikzeitungen glänzende Bestätigung.

„Kastner gab am 1. Dezember im Saale des Konservatoriums ein Konzert, dessen Gesellschaft einem wahren Netze von Musikern zu vergleichen war", heisst es in der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung" (vom 8. Januar 1845). „Man entbehrte vielleicht nicht eine einzige von den in Paris

anwesenden Notabilitäten im Saale . . . Das Orchester bestand fast nur aus Mitgliedern und Professoren des Konservatoriums, und die Spannung im Publikum war allgemein. Gleich nach der Ouverture brach ein wahrer Beifallssturm im Saale aus, der sich während der ganzen ersten Abtheilung steigerte . . . Leider mussten mehrere Stücke der zweiten wegfallen. Der reich instrumentirte Schlusschor elektrisierte durch die charakteristische Gewalt der triumphirenden Rhythmen und schloss wie ein schön gestalteter Marmor das kunstvolle Gebäude . . . Der allgemeine Werth der Kastnerschen Komposition spricht sich vor Allem in dem gediegensten Ernste, in reicher und neuer Harmonie, ganz besonders aber in einer mit Meisterhand geführten Instrumentation aus, bei welcher die Blasinstrumente am vorzüglichsten behandelt sind . . . Berücksichtigt man die vielen fast unüberwindlichen Schwierigkeiten und Intriguen, die sich dem strebenden Künstler hier immer entgegenstellen, so kann man von dem entschiedenen Erfolge der Kastnerschen Musik auf ihren innern Gehalt schliessen."

„Der Komponist fasste das Sujet mit grosser Mannigfaltigkeit auf und entwarf eine meisterhafte Tonschöpfung, welcher wir unsere volle Bewunderung zollen", liest man in der Besprechung des „Dernier roi de Juda", welche die „Cäcilia" (Mainz 1845, Heft 95) brachte. „Er schöpfte aus dem Borne der Ideen und im Erstehen regelte er ihre Gestalt . . . Melodie, Harmonie und Instrumentation geben sich schwesterlich die Hände. Jene innig und zart, oder

je nach den Umständen den geziemenden Charakter annehmend, diese voll Wechsel und mit umsichtiger Behandlung, und endlich die Instrumentation, das Resultat eines intelligenten, sonnenhellen, geistreichen Verfahrens . . . Um in Einzelheiten einzugehen, müsste man das bedeutende Kunstwerk mehrmals gehört haben, das schon durch seine äussere Gestalt mächtig für sich gewinnt. Alles käme Einem nur nach und nach zur Einsicht, wie es beinahe immer mit ächt poetischen Kunstwerken geht, die, einmal entstanden, aus sich selbst zu erzeugen scheinen, durch sich allein, im Uebermass ihrer Fülle und ihres Reichthums. Wer mehr sucht, als den leichtschäumigen Klingklang unserer Pariser Quadrillenmusik, bewunderte Dr. Kastners Hauptwerk und begrüsste in ihm einen bedeutenden Musiker, dessen Namen sich von jetzt schon ehrenvoll neben die der bewährtesten Meister reiht."

Auch brieflich und mündlich erhielt Kastner von massgebenden Kunstrichtern, Künstlern und Kunstliebhabern zahlreiche Beweise aufrichtiger Bewunderung seines Werkes. „Je ne veux pas attendre le jour où je pourrai aller vous voir", schrieb ihm u. a. Gust. Héquet, der Musikberichterstatter des „National", am 2. Dezember 1844, „pour vous dire le plaisir que m'ont fait éprouver certains morceaux de votre œuvre . . . Il y a dans ces morceaux du savoir, des mélodies distinguées et une instrumentation solide, riche et brillante et vous ne pouvez douter du plaisir avec lequel je vous l'écris à vous, comme je l'écrirai bientôt pour le public, tout en

vous demandant d'avance la permission de faire en même temps mon abominable métier de critique. Vous le savez: les éloges ne vont jamais bien loin sans passe-port."

Von den in Paris ansässigen deutschen Musikern versicherte Kastner u. a. Fr. Kalkbrenner noch am Tage der Aufführung: „Vous avez fait un ouvrage qui console de la dépravation de goût du siècle, qui ne dépasse pas l'air varié et la polka", zollte der damals in der Hauptstadt weilende Konradin Kreutzer den Schönheiten der Oper des Halblandsmannes verständnissvolle und warme Anerkennung.

„Permettez-moi, Monsieur", lautet ein Brief Ad. Crémieux', „au sortir même du concert de vous témoigner tout le plaisir que m'a donné votre belle composition. C'est une musique grande, sérieuse, et pourtant, ce que nous autres amateurs nous portons très-haut, une musique parfaitement intelligible. J'espère que cette fois l'on trouvera, que vous avez bien gagné la croix d'honneur!"

Das nachhaltigste Interesse bekundete Meyerbeer, welcher Ende August 1845 zu einem fünfmonatlichen Aufenthalt in Paris eintraf, an dem Werke Kastners, dessen Aufführung in Berlin durchzusetzen er bemüht war. Mit der Vollendung des „Propheten" beschäftigt, kam er oft auf dasselbe zurück. Die Gestalt des Zedekia schien ihm verwandte Züge mit dem Helden dieser Oper zu besitzen, obgleich thatsächlich die in ersterm, ganz abgesehen von der geschichtlichen Treue des Charakters, durchgehends ungleich tiefer und einfacher

begründete Wahrheit und Einheit desselben zweifellos nachhaltigern Antheil zu erwerben berechtigt ist, als der „Johann von Leyden“ Scribes. Des „Maestro“ feinfühliger Sinn für das Wirkungsvolle in Melodie, Harmonie, Rhythmus wie Instrumentation hatte ihn eine Menge ursprünglicher, eigenartiger Stellen in der Partitur des „Dernier roi de Juda“ entdecken lassen, welch letztere er gemeinsam mit dem Komponisten wiederholt einer eingehenden Prüfung unterzog. Als Meyerbeer dieselbe, welche von der Hand der Gattin Kastners eine mustergültige Abschrift erfahren hatte, kurze Zeit zu behalten wünschte, war letzterer selbstlos genug, dies auf einige Tage zu gestatten. Der im Jahre 1849 auf der Bühne der „Académie royale de musique“ erschienene „Prophet“, über welchen Kastner in der „Gazette musicale“ (vom 3. Februar 1850 u. f.) eine umfassende „Étude analytique de la Partition“ veröffentlichte, bewies diesem, wie sehr wahr Meyerbeer gesprochen hatte, als er bei der Rückgabe der Partitur des „Dernier roi de Juda“ dem Komponisten unter den aufrichtigsten Beifallsbezeugungen versicherte: „J'en ai fait mon profit; il y a là-dedans une foule de choses neuves à étudier!“

Für den Sänger des „Zedekia“, Gust. Roger, der, wie auch Massol und Hermann Léon einzelne Arien des nicht veröffentlichten „Dernier roi de Juda“ mit Erlaubniss Kastners in der Folge mehrfach in Konzerten zum begehrten Gegenstand des Vortrags machte, sollte die Mitwirkung bei der theilweisen Wiedergabe der Oper und die dadurch bewirkte

nähere Verbindung mit dem Komponisten derselben von für sein ganzes Leben folgewichtiger Bedeutung werden.

Der Uebertritt des Sängers von der Opéra-comique zur Grossen Oper bildete durch Jahre das mit allen Kräften angestrebte Ziel desselben. Kastner war ihm in dieser Richtung schon vor der Aufführung des „Dernier roi de Juda“ vielfach förderlich gewesen. So theilte er u. a., nachdem er Roger während eines Gastspiels desselben in Strassburg (Juli 1844) in Donizettis „Favoritin“ und Halévys „Jüdin“ gehört hatte, seine hier gewonnene Ueberzeugung von der unzweifelhaften, in Paris von Neid und Missgunst hart angefochtenen Befähigung des Sängers für das heroische Fach in einem offenen Briefe an M. Schlesinger („Gazette musicale“ vom 18. August 1844) mit. „J'étais curieux, je l'avoue“, heisst es darin, „de voir ce charmant ténor quitter sa sphère habituelle pour les vastes régions du grand opéra. L'entreprise avait quelque chose d'aventureux, de chevaleresque, c'est dire qu'elle n'était pas sans péril. Plus on aime un artiste, plus on craint qu'il ne compromette d'un seul coup sa gloire acquise et celle que lui promet un avenir sûr pour courir étourdiment les chances d'une carrière nouvelle. Mais Roger a bien vite dissipé toute fâcheuse appréhension. Sorti victorieux de l'épreuve, il a été couvert de lauriers, d'applaudissements et de pompeux dithyrambes. C'est par le rôle de Fernand qu'il s'est placé sur le terrain du grand opéra et qu'il a donné l'essor à toute la puissance de ses moyens, retenus

trop souvent captifs dans le cercle étroit qui leur avait été assigné jusqu'alors . . . Pourtant, ceci n'était rien en comparaison des succès qui l'attendaient dans la „Juive"; là on a pu voir que Roger, à l'exemple de Nourrit, n'étudie pas seulement ses rôles comme chanteur, mais qu'il s'en pénètre aussi comme tragédien . . . Roger a donc prouvé que la nature de son talent lui permet de figurer avec honneur dans le grand opéra aussi bien que dans l'opéra-comique. A coup sûr, un pareil évènement est d'une grande portée pour l'avenir de ce chanteur. Cela dit beaucoup et n'a pas besoin de commentaire".

Die wirksamste Hülfe aber liess Kastner der Sache Rogers zu Theil werden, indem er dessen vorzügliche Wiedergabe des „Zedekia" zum Anlass nahm, ihn Meyerbeer für die Hauptrolle der neuen Oper desselben zu empfehlen, welch erstere, wie ihm der Komponist mittheilte, manche Aehnlichkeit mit der des letzten König von Juda habe. Die Wahl eines ihm durchaus entsprechend erscheinenden Sängers für den Helden seines Werkes machte Meyerbeer grosse Sorge und jener Aufenthalt in Paris war in erster Reihe der Umschau unter den Gesangskräften der Hauptstadt gewidmet. Duprez sagte ihm so wenig zu, dass er sich, trotz des Drängens Léon Pillets, vorerst nicht bestimmen liess, die Oper der „Académie royale de musique" zu übergeben. Er besprach diese Angelegenheit öfter mit Kastner und hatte auf dessen Vorschlag, Roger mit der Aufgabe zu betrauen, nur das Bedenken, ob dessen schöne Stimme und schauspielerische Kraft

auch für den Saal der rue Lepelletier durch fünf Akte aushalten würden.

Es galt hier eine doppelte Förderung der Interessen, der Kastner den ganzen Eifer seiner menschenfreundlichen und künstlerischen Hülfsbereitschaft zuwandte. Er vermittelte zunächst eine persönliche Begegnung des Tondichters, der mit der Auffindung eines geeigneten Vertreters des Helden für sein Werk eine Lebensfrage zu lösen suchte, mit dem Sänger, welcher in der von ihm darin zu verkörpernden Rolle eine heissersehnte Zukunft glanzvoll aufsteigen sah. Nach längerer Ueberlegung entschloss sich Meyerbeer, Roger einen Theil der „Zekedia"-Partie vortragen zu hören, deren Bedeutung er mit diesem Entschluss allerdings seinerseits auf die nachdrücklichste Weise feststellte. Der Zweck der verabredeten Zusammenkunft sollte für die Pariser Künstlerwelt ein Geheimniss bleiben, wie denn der misstrauische „Maestro" bekanntlich über seine Werke und Pläne im Voraus sehr wenig mittheilsam war und auch Kastner über seine neue Oper nichts Genaueres anvertraut hatte. Der Salon Kastner-Boursault in Versailles sollte die beiden so lebhaft Betheiligten wie von ungefähr im engern künstlerischen Freundeskreise vereinigen. Nach mehrfacher Unschlüssigkeit und Verschiebung des Zeitpunktes kam es endlich am 5. Oktober 1845 zu der Probe. Nachdem Roger sich mit seiner Frau schon Vormittags in Versailles eingefunden und Beschwichtigung seiner begreiflichen Aufregung in der liebenswürdigen Familie des Hausherrn vor Allem durch die seinen

Muth belebende allgemein geäusserte Ueberzeugung vom Gelingen des Vorhabens gefunden hatte, erschien gegen vier Uhr Meyerbeer, der sich alsbald mit Kastner in ein Zimmer zurückzog und mit diesem in die Partitur des „Dernier roi de Juda“ vertiefte, um sich endlich für den Vortrag der Arie des „Zedekia“ im zweiten Akte der Oper (7. Szene Nummer 14) durch Roger zu entscheiden. Der Sänger, welcher bei der Rückkehr beider zu der Gesellschaft, Meyerbeers Bedenklichkeit und Peinlichkeit in Bezug auf die Aufführung seiner Opern wohl kennend, die Wichtigkeit des Augenblicks in einem seiner Leistungsfähigkeit Beeinträchtigung drohenden Grade fühlte, schickte sich an, dem Wunsche desselben zu entsprechen, während seine Frau, nicht minder erregt, neben Frau Kastner sass, welche in ihrer theilnahmsvollen Weise deren bebende kalte Hand mit ermuthigendem Drucke in der ihrigen hielt. Eine falsche Note, ein misslungener Ton oder mangelhafter Ausdruck konnten hier entscheidend werden. Der Erfolg krönte Kastners Bemühungen. Wenngleich der Vortrag Rogers anfänglich noch unter dem Eindruck der innern Bewegung stand, welche aber dem Beginn der träumerischen Klage des wahnsinnigen Königs eine nicht ungünstige Färbung gab, hob sich derselbe bald zu solcher Vollendung, dass der Uebergang Rogers zur Grossen Oper mit der Rolle des „Propheten“ noch in derselben Stunde in der Hauptsache gesichert war.

Uebrigens sollte sich dieser Beleg — einer unter zahlreichen — für die unermüdliche und un-

eigennützige Hülfsbereitschaft Kastners und die fördernde Unterstützung, die sein Haus auch den einheimischen Künstlern bot, andererseits zu einem Beweise gestalten, wie rasch derartige Dienste dem Gedächtniss der in erster Reihe Betheiligten zu entschwinden pflegten. In seinem „Carnet d'un ténor" erinnert sich Roger zwar des zu den gastronomischen Vorzügen des Hauses Kastner-Boursault gehörenden, von Meyerbeer besonders hochgeschätzten „Salates Boursault",[25]) gedenkt jedoch in keiner Weise der für seine Laufbahn entscheidenden Gelegenheit, bei welcher er denselben zum ersten Male in Gemeinschaft mit dem „Maestro" genoss.

Ungeachtet der Einstimmigkeit des allgemeinen Urtheils wie einzelner hervorragender Tondichter, unter denen Meyerbeer als der massgebendste gelten musste, über seinen „Dernier roi de Juda" konnte sich Kastner auch in der Folge nicht entschliessen, seine Oper der „Académie royale de musique" zu überlassen. Der Hauptgrund dafür ist in seinem Wesen und Charakter zu suchen. Wenn letzterm schon das Anstreben jedes nicht auf geradestem Wege zu erreichenden Erfolges entgegen sein musste, wäre ihm die Handhabung des umfassenden Triebwerkes, welches die Aufführung einer neuen Oper in Paris, besonders für den Tondichter mit deutschem Namen, unerlässlich machte und die nur zu wirklich nachhaltigen Ergebnissen führen konnte, wenn sie in der Weise Meyerbeers ausgeführt wurde,[26]) entschieden unmöglich gewesen. Vor Allem aber war es jener „nie

zufriedene Geist, der stets auf Neues sinnt“,[27]) welcher, indem er den Komponisten des „Dernier roi de Juda“ fortgesetzt neue Thaten auf dem Gebiete seiner Muse ins Auge fassen liess, demselben weder Zeit noch Gedanken für eine äusserliche Vertretung der Interessen einer Arbeit übrig liess, welche als Ergebniss eines entscheidendern Schrittes auf seiner künstlerischen Lebensbahn gewissermassen hinter ihm lag.

Das Werk selbst aber besitzt in seinen grossartigen musikalischen Schönheiten und seinem reichen dramatischen Leben Unvergängliches genug, um vollbegründeten Anspruch, auf der Bühne zu uneingeschränkter Wirkung zu gelangen, fortdauernd behaupten zu dürfen.

ELFTER ABSCHNITT

XI.

Kastners Betheiligung an der Gründung der „Association des artistes-musiciens" und dauerndes Wirken für dieselbe. — Seine fördernde Thätigkeit für die Erfindungen Adolphe Sax' fils und Berufung in den Ausschuss zur Feststellung der geeignetsten Mittel für eine Neugestaltung der französischen Militärkapellen. — Verleihung des Ordens der Ehrenlegion an Kastner und Ernennung desselben zum Mitglied der Akademie St. Cäcilia in Rom und der niederländischen Gesellschaft für die Beförderung der Tonkunst. — Sein Verwenden für die Theater- und Musikinteressen Strassburgs anlässlich der Apffelschen Erbschaft. — Kastners Abhandlung über die „Marseillaise". — Februarrevolution. — Kastners Erwählung zum Capitaine de Musique der Versailler Nationalgarde.

Rastlos thätig in der Unterstützung und Förderung zahlreicher sich im Laufe der Jahre an seine persönliche Hülfe und Vermittlung wendender Kunstgenossen, war es Kastner nicht minder, wo es galt, ihnen mit auf das Gesammtwohl derselben gerichteten allgemeinen Massnahmen nützlich zu sein.

Ein reiches Feld für eine durch über zwei Jahrzehnte mit stets gleicher Unermüdlichkeit fortgesetzte Wirksamkeit in dieser Richtung bot ihm die im Januar 1843 in Paris gegründete »*Association des artistes-musiciens*«.

Die Erfahrung hatte ihm durch die vielfältigen an seine in Paris bald bekannt gewordene Mildthätigkeit gerichteten Bitten, welche gewissenhafter Untersuchung zu unterziehen er nie verschmähte, einen tiefen Blick in das Elend eröffnet, dem der Künstler ganz besonders in der Weltstadt preisgegeben war, sobald widrige Umstände oder Krankheit ihn erwerbsunfähig machten. In erster Reihe litt unter den allgemeinen schwierigen Verhältnissen, deren Einwirkung sich indessen auch die hervorragendern und unabhängigern Talente ausgesetzt sahen, die grosse Zahl der in Orchester und Chor thätigen Musiker zweiten und dritten Ranges, deren Stellung durch die missliche Lage der Theater bedroht war, die dadurch in ihrem Gehalt beständig herabgesetzt wurden und denen sich überdies nach dieser Seite keinerlei Aussicht auf Altersversorgung bot. Eine stolze und unabhängige Natur wie die Kastners, welche den Werth der Selbsthülfe zu erproben genügend Gelegenheit gehabt hatte, sah in der hier dem Künstler oft so nahe tretenden Wahl des Almosens oder Untergangs eine Gefahr für die Kunst selbst. Mit gleichgesinnten Freunden richtete er seinen Blick auf die damals seit drei Jahren in Paris bestehende Vereinigung der dramatischen Künstler („Association des artistes-dramatiques"), eine für Frankreich erste derartige auf Gegenseitigkeit gegründete Anstalt, deren aus monatlichen geringen Einlagen der Mitglieder geschaffene und durch freiwillige Spenden vergrösserte sowohl augenblicklicher wie der Noth des Alters abzuhelfen be-

stimmte Vorschuss- und Pensionskasse diesem Zweck vielfach entsprochen hatte. Auch den Musikern sollte eine solche Hülfsquelle gemeinsamer Kraft eröffnet werden. Unter Habenecks Vorsitz versammelten sich zu Anfang des Jahres 1843 eine Anzahl Tonkünstler und Musikfreunde, Kastner einer der ersten und eifrigsten unter ihnen. Es wurde beschlossen, sich an den menschenfreundlichen und erfahrenen Stifter der „Association des artistes-dramatiques", Baron Taylor, mit der Bitte um seinen Rath, wie die Mittheilung seiner Erfahrungen zu wenden und ihn zur Uebernahme des Vorsitzes der zu gründenden neuen Gesellschaft zu veranlassen. Ein aus der Mitte der Versammlung gewählter Ausschuss erlangte durch Meyerbeers Befürwortung diesen nicht zu unterschätzenden Vortheil.

Der Beitritt zu dem Verein stand jedem einheimischen und fremden Tonkünstler und Musikliebhaber zu, welcher die geringe monatliche Einlage von einem halben Franc entrichtete. „Jeden Künstler von der Furcht vor einer traurigen Zukunft zu befreien, ist der Gedanke, welcher die Verbindung ins Leben gerufen hat", heisst es in dem auch in deutscher Sprache erlassenen Aufruf zum Beitritt. „Kinder derselben Familie, wollen wir uns in einer heiligen Allianz vereinen, dieselben Ordnungs- und Menschlichkeitsideen verkünden und zum Besten aller sich uns Anschliessenden eine unserer Kunst würdige Institution ins Leben rufen. Wir wenden uns an alle Liebhaber der Kunst, an alle Musiker und regen sie an, die leichten Lasten und die zu-

verlässigen wohlthätigen Ergebnisse einer Institution zu theilen, welche wir unter die Obhut aller Künstler stellen, die Herz und Talent von gleich hohem Werth haben.“ Bemitteltere Tonkünstler zeigten sich zum Theil in grossmüthigster Weise zur Leistung namhafter Jahresbeiträge oder einmaliger Geschenke bereit, wie denn Franz Liszt aus Moskau gleich zu Anfang tausend Francs einsandte. Ebenso vermehrten Vermächtnisse, Zuwendungen der Erträge von Lotterien, Vorlesungen, Theateraufführungen und Konzerten das Vermögen der Gesellschaft bald wesentlich. Ausser dem auf diese Weise nach verhältnissmässig kurzer Zeit schon in umfassenderm Masse erreichten eigentlichen Zwecke der „Association“, ermöglichten ihre in einander greifenden, sich in alle Gesellschaftsschichten erstreckenden Verbindungen zugleich auch die Ausbildung und Förderung junger Talente.

Sowohl im allgemeinen Wirken für das Ganze, als im beschränktern Kreise seiner zeitweiligen Wohnorte Versailles und Strassburg war Kastner, wie aus den Jahresberichten des Vereins hervorgeht, von Anfang an für die „Association des artistes-musiciens“ eifrig thätig, ganz abgesehen von seiner auch hier sich geltend machenden persönlichen Mildthätigkeit, welche ihn manchem armen Berufsgenossen, oft ohne dessen Wissen, Aufnahme in die Gesellschaft verschaffen liess, indem er stillschweigend die Beiträge für ihn leistete.

Dabei hatte die Vereinigung der Musiker zu einem Schutz- und Trutzbündniss gegen die Noth

des Lebens für ihn noch eine höhere, idealere Bedeutung. Mit scharfem Blicke erkannte er in der durch dieselbe gewonnenen gegenseitigen Fühlung und in der Bedeutung der Anregung zum Zusammenwirken für künstlerisch ethische Zwecke das Mittel, die in Paris so überaus schwierige Vereinigung von zahlreichern Kräften zu grössern musikalischen Kundgebungen sich gleichsam von selbst herbeiführen zu lassen. Insbesondere hatte er von diesem Gesichtspunkte aus die Gründung eines Männergesangvereins ins Auge gefasst, als Anfang einer Ausgestaltung des tonkünstlerischen Lebens Frankreichs nach jener Seite, welche in den deutschen Musikfesten ihren Ausdruck fand. Dabei war sich Kastner der Schwierigkeiten wohl bewusst, welche in erster Reihe eine zum Theil durch die Macht der Verhältnisse gebotene allgemeine Selbstsucht in Paris auch in musikalischen Kreisen jeder uneigennützigen Aufopferung von Zeit und Mühe für derartige Bestrebungen entgegenstellte. Die Kunstauffassung seiner »*Nationalité morale*« gab ihm jedoch den Glauben an die Möglichkeit der Ueberwindung selbst so einschneidend wirkender Hindernisse.

Den Beweis für das Trügerische dieser Hoffnungen lieferte allerdings gleich das erste zum Vortheil der „Association des artistes-musiciens“ gegebene grosse Konzert, welches, nachdem es wiederholt verschoben und an der Schwierigkeit der Erlangung eines geeigneten Raumes fast gescheitert wäre, am 1. November 1844 in der „Académie royale de musique“ stattfand. Fünfhundert Mitwirkende — Orchester und

Chor der Grossen und der italienischen Oper, die Schüler des Konservatoriums und Jul. Sterns deutscher Gesangverein — eine bis dahin in Paris noch nicht erreichte Vereinigung vorzüglicher musikalischer Kräfte, hatten sich zusammengefunden. Haydns seit dem Jahre 1800 nicht wieder aufgeführte „Schöpfung", welche lange vorher ähnlichen musikalischen Genossenschaften in Berlin, Petersburg, Prag u. s. w. den ersten durch gemeinsames öffentliches künstlerisches Zusammenwirken erworbenen geldlichen Grund gelegt hatte, bildete den Mittelpunkt des Konzertes. Die durch mangelhaften Besuch ungenügenden Proben beeinflussten die Wiedergabe des Werkes wesentlich, welches trotz des theatralischen Effektes, dass die während der Einleitung und des Eingangschors desselben abgedrehten dreihundert Gasflammen des Saales bei dem C-dur-Akkord des „Und es ward Licht!" plötzlich wieder aufgeschraubt wurden, keinen Anklang fand.

Dem Wohle der „Association des artistes-musiciens", deren Vicepräsident Kastner im Jahre 1848, beim Ausscheiden Habenecks, geworden war, welche Stelle er, wie die eines Mitgliedes der „Commission de correspondence" als „Membre du comité" abwechselnd bekleidete, blieb bis zu seinem Tode ein nicht unwesentlicher Theil der Sorge und Bemühungen seines für gemeinnützige Zwecke so thätigen Daseins gewidmet.

Fast gleichzeitig mit seiner lebhaften Betheiligung an der Gründung und ersten Entwicklung der

„Association des artistes-musiciens“ beschäftigte Kastner eine andere öffentliche künstlerische Angelegenheit, welcher er ausdauerndstes und nachhaltigstes Interesse widmete: die ausgedehntere praktische Verwendung der Saxinstrumente im Orchester, besonders aber die Einführung derselben in die französischen Militärkapellen.

Adolphe Sax fils, der geniale, feinsinnige belgische Instrumentenmacher, hatte, indem er mit der Verbesserung eines Theils der vorhandenen und der Erfindung einer Reihe neuer Blasinstrumente hervortrat, den Weg vielbestrittenen, dornenvollen Ruhmes Desjenigen betreten, welcher mit höherm Erfassen und schöpferischem Ueberblick dem Stammeln eines lange Zeit in mehr oder minder unvollkommenen Versuchen ringenden Gedankens abgerundeten Ausdruck giebt. Trotz des warmen Eintretens F.-J. Fétis', der u. a. in der „Gazette musicale“ (vom 7. und 10. Januar 1841) die Vorzüge der Sax-Klarinetten eingehend dargelegt hatte, fand er mit seinen Ideen über die Art und Nothwendigkeit der Verbesserung der damals eben im Orchester zu grösserer Geltung und Bedeutung kommenden Blasinstrumente in seinem Vaterlande nicht den entsprechenden Anklang. Sax wandte sich daher im Jahre 1842 nach Paris, wo er seine Erfindungen zuerst Berlioz, Halévy und Kastner vorlegte. Sie erkannten sofort die Tragweite derselben und liessen Sax die grösste Ermuthigung zu Theil werden. Berlioz lenkte in einem Aufsatz des „Journal des Débats“ (Juni 1842) die Aufmerksamkeit auf die neuen Instrumente. Den

vereinten Bemühungen der drei Tondichter gelang es, dem Erfinder die Möglichkeit zu verschaffen, durch einen Vortrag im Konservatorium vor einer Anzahl erster Musikkräfte der Hauptstadt seine Tonwerkzeuge zu erklären sowie selbst zu spielen und dadurch ihre nicht zu bestreitende Vortrefflichkeit und Ueberlegenheit einem massgebenden Zuhörerkreise gegenüber festzustellen.

Neben der Verbesserung der bis dahin besonders in Frankreich recht mangelhaften Klarinetten, denen Sax' Reinheit, Gleichmässigkeit des Tons, Erweiterung des Umfangs und Pünktlichkeit der Ansprache gab, der Erfindung einer von Habeneck schon im Jahre 1839 in das Orchester der „Académie royale de musique" eingeführten Bassklarinette, eigenartiger Vervollkommnungen der Hörner, Trompeten und Posaunen, war es namentlich auch die von ihm neu geschaffene Familie der *Saxophone*, welche den Ruhm des belgischen Instrumentenmachers begründen sollte.[28])

Der ursprüngliche leitende Gedanke des Erfinders, für die Hauptblasinstrumente des Orchesters in Gattung und allgemeinem Klangcharakter gleiche, nur in Grösse und dadurch in Umfang von einander verschiedene und auf diese Weise in ihrer Gesammtheit das ganze Tonsystem umfassende Gruppen herzustellen,[29]) welche dabei den technischen Vortheil derselben Behandlung (in Fingersatz, Ansatz u. s. w.) bieten mussten, fand hier (wie auch in den von Sax gefertigten Klarinetten, Hörnern, Trompeten und Posaunen) vollen Ausdruck: die genannten neuen

Blechblasinstrumente waren vertreten durch das „Petit Saxophone suraigue“, das „Petit Saxophone aigu“, das „Saxophone soprano“, das „Saxophone alto“, das „Saxophone ténor“, das „Saxophone baryton“, das „Saxophone basse“, das „Saxophone contre-basse“ und das „Saxophone bourdon“, wodurch für die Familie des Saxophone ein vom Subkontra-A (tiefster Ton des „Saxophone bourdon in B“) bis zum viergestrichenen D (höchster Ton des „Petit Saxophone suraigu“ in C) reichender Umfang erzielt wurde.

Kastner, welcher eines der damals im Entstehen begriffenen Tonwerkzeuge in seiner grossen biblischen Oper „Le dernier roi de Juda“ zum ersten Male,[30]) und zwar mit glänzendem Erfolge, im Orchester verwendete, äussert sich über dieselben in seiner dem Erfinder gewidmeten und von diesem bei Errichtung einer von ihm geleiteten Saxophonklasse am Pariser Konservatorium (1857) als Lehrbuch benutzten „Méthode complète et raisonnée de Saxophone“ u. a.: „Das Saxophon scheint sowohl im Orchester wie in den Militärmusikkapellen zu einer wichtigen Rolle berufen zu sein. Sein Ton wie sein Umfang weisen ihm eine vermittelnde Stellung an zwischen den schwachen Tonwerkzeugen, die es zur Geltung gelangen, und den starken, von denen es sich nicht übertönen lässt. Zu diesem schätzbaren Vorzuge kommen noch ein ganz eigenartiger Klangcharakter von sowohl ausserordentlichem Glanze wie einschmeichelnder Lieblichkeit, vollkommene Richtigkeit und Ausgeglichenheit der Töne, grosse Leichtigkeit der Be-

handlung, eine bemerkenswerthe Beweglichkeit, endlich ein beträchtlicher Umfang jedes einzelnen der von dem Erfinder in verschiedenen Grössen gefertigten Instrumente, welche zusammen das ganze Tonsystem umfassen . . . Solche Eigenschaften erklären zur Genüge das lebhafte Interesse, welches diese glänzende und gleich von ihrem Entstehen an vollkommene Erfindung erregt.“[31])

Der erwähnte Vortrag Sax' im Pariser Konservatorium sollte in erster Reihe zu der Möglichkeit führen, dem gänzlich mittellos nach der Hauptstadt gekommenen Erfinder eine Werkstatt einzurichten. Die rasch gewonnenen Freunde und Förderer, unter ihnen besonders der General Graf de Rumigny, wie auch Kastner, waren ihm hierzu durch ein zusammengeschossenes Kapital von 12000 Francs behülflich. Der auf diese Weise erreichte Anfang, welcher umso mehr vielfältige Interessen bedrohen musste, als Sax jeden Theil seiner Instrumente in der eignen Werkstatt fertigte, während in Paris hierfür verschiedene Gewerbzweige thätig waren, entfesselte einen so heftigen und andauernden Sturm gegen das neue Unternehmen, dass sein Fortbestand fast einem Wunder gleichkam. Nachdem Sax im Jahre 1845 auf die nach ihm benannten Instrumente ein Patent genommen hatte, steigerte sich derselbe, genährt und verstärkt durch Stimmen aus Deutschland, unter denen der Generalmusikdirektor der preussischen Militärkapellen F. W. Wieprecht in Berlin den Urheber der neuen Erfindungen der unrechtmässigen Aneignung fremden geistigen Eigenthums beschul-

digte, indem er dieselben, als Verbesserungen der bereits von dem preussischen Kammermusiker H. Stoelzel und dem schlesischen Bergoboisten Blühmel verwirklichten Schöpfung chromatischer Blechblasinstrumente, für sich selbst und den Berliner Instrumentenmacher K. W. Moritz in Anspruch nahm.

Da es sich für Frankreich selbstverständlich nicht um Feststellung, welche wesentliche Verbesserungen der betreffenden Tonwerkzeuge schon früher in grösserm oder geringerm Umfang in Deutschland bekannt und verbreitet gewesen, sondern einfach um die praktische Verwerthung der neuen Errungenschaften für eigne Zwecke handelte,' hatten diese Angriffe, so wenig wie andere, auf die Beschützer Sax', denen die einschlägigen in der preussischen Armee zur Verwendung gelangten Instrumente ohnehin nicht unbekannt waren, keinen Einfluss. Vielmehr führte das nachhaltige Eintreten derselben für ihn, der mit einer kleinen Kapelle erfolgreich vor dem König und dem Kriegsminister gespielt hatte. dahin, dass seine die Mängel des derzeitigen Zustandes der französischen Militärmusik darlegende und eingehende Verbesserungsvorschläge enthaltende Eingabe von der Regierung in ernste Erwägung gezogen wurde.

Dieselbe berief zur Prüfung der Angelegenheit einen aus Spontini, Auber, Halévy, Adam, Onslow, Carafa (dem Direktor des „Gymnase musical militaire"), dem Baron Armand de Séguier und drei Militärpersonen bestehenden Ausschuss, in welchem der General de Rumigny den Vorsitz führte und

dem auch Kastner (als Schriftführer) angehörte. Die besondere Fachkenntniss des letztern hob Léon Kreutzer (in der „Quotidienne“ vom 10. April 1845) bei diesem Anlass mit den Worten hervor: „Kastner hat Natur und Verwendung der Blasinstrumente gründlich erforscht; er ist ihrem Ursprunge nachgegangen und ihnen durch alle Stufen der Entwicklung gefolgt. Zeigt man ihm das Bruchstück einer wurmstichigen Holzröhre, einen von der Zeit zu drei Vierteln verzehrten kupfernen oder silbernen Schlüssel, so wird er sofort zu sagen wissen, von welchem Tonwerkzeuge sie herrühren und ob dieses einer ausgestorbenen oder noch vorhandenen Gattung angehört, kurz, er ist der Cuvier der Tonkunst. Doch darin begrenzt sich sein Verdienst nicht. Auch wunderbare Wirkungen weiss er den Instrumenten abzugewinnen, sie mit Macht und Erhabenheit reden zu machen, wie er dies z. B. in seiner biblischen Oper ‚Le dernier roi de Juda‘ bewiesen hat.“

Der Ausschuss beschloss die Veranstaltung eines öffentlichen Wettstreites zwischen dem neuen und dem alten (durch Carafa vertretenen) System. Derselbe fand am 22. April 1845 im Beisein Tausender von Zuhörern auf dem Marsfelde statt. Beide Kapellen sollten 45 Mann zählen; die Carafas bestand aus den Professoren und den besten Schülern des „Gymnase musical militaire“. Obgleich es den Feinden Sax' gelungen war, demselben sieben Musiker im letzten Augenblick abwendig zu machen, siegte derselbe doch vollständig, und auf den klaren, überzeugenden Bericht Kastners über das Ergebniss

der Untersuchung wurde durch ministerielle Verfügung vom 19. August 1845 die Einführung der Sax-Instrumente in die Militärkapellen und damit eine vollständige Neugestaltung der letztern angeordnet.

Die Auszeichnung, welche General de Rumigny für Kastner und zugleich zum Besten der Sache dadurch anstrebte, dass er letztern zur Ueberwachung der Durchführung dieser Massregel bestellt sehen wollte, vermochte der Minister nicht zu verwirklichen, da einem Manne, der weder im Zivil- noch im Militärdienst eine Stelle bekleidete, selbst bei freiwilliger uneigennütziger Bethätigung, ein solches Amt nicht übertragen werden konnte.

Der Sieg Sax' auf dem Marsfelde zog eine vieljährige unglaubliche Verfolgung desselben nach sich, welche mit einer bessern Sache werther Beharrlichkeit und vor den verwerflichsten Mitteln nicht scheuender Dreistigkeit den Untergang des Erfinders und seiner Errungenschaften anstrebte.[32]) Ohne seine eigne Zähigkeit und die Ausdauer weniger Freunde hätte er erliegen müssen. Letztere traten mit Wort, Schrift und That für ihn ein und die Stetigkeit ihrer Ueberzeugung ist allein schon ein beachtenswerthes Zeugniss für den Werth des Mannes wie seiner Schöpfungen. „Je ne veux pas terminer ma lettre", heisst es in einem längern Briefe F.- J. Fétis' an Kastner vom 1. November 1859[33]) über eine neue Verbesserung, die Sax eingeführt hatte, „sans vous parler de l'étonnement et de l'admiration que m'inspire la richesse d'imagination d'Adolphe Sax. Je crois bien connaître l'histoire des instruments de musique

de tous genres, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours; mais je n'y aperçois rien qui puisse être comparé à la facilité d'invention de cet homme extraordinaire. Ce qui le distingue encore de tous ceux qui se sont occupés de ce genre de production, c'est qu'il se place, dans toutes ses créations, au point de vue des nécessités de l'art, et qu'il en a l'instinct le plus fin. Si l'on se souvient que tout ce qu'il a fait a été produit pendant les persécutions de quinze années que lui ont fait subir ses envieux et ses spoliateurs; que, lorsque ruiné par eux, réduit à la misère, et atteint par une maladie qui paraissait devoir être mortelle, l'activité de sa faculté d'invention ne s'est point affaiblie, et que les choses dont je viens de vous signaler le mérite sont précisément le produit de ces temps où tous les genres d'infortune l'assiégeaient, on ne peut se défendre d'admirer en même temps la force d'âme qui seule en a triomphé. Quand les intérêts hostiles auront disparu, et qu'il ne restera plus que le souvenir de l'artiste et de ses travaux, son nom sera inscrit parmi les plus célèbres. Pour moi, je devancerai la postérité, je vengerai Sax de toutes les iniquités dont il a été victime, et la ‚Biographie universelle des musiciens' fera luire pour lui la lumière de la vérité."

Kastner war seinerseits für die Sache Sax' nicht minder beharrlich thätig. „Les travaux de M. Adolphe Sax me paraissent d'une incontestable utilité et infiniment favorables au progrès de l'art musical; c'est un témoignage que je me ferai toujours un vrai plaisir de rendre publiquement à ce digne artiste et

qui n'est d'ailleurs que l'expression sincère de ma conviction la plus intime", hatte er am Schlusse eines dem Erfinder schon am 3. November 1843 ausgestellten Zeugnisses erklärt und diese Worte in der Folge oft, in einigen seiner Werke in umfassendster Weise, bethätigt. Dass sein Vorgehen im Laufe der Jahre manche ähnliche Versuche wachrief, konnte Kastner mehrfach, u. a. noch kurz vor seinem Ableben wahrnehmen, da eine ihm gewidmete 1867 erschienene Abhandlung „Instruments-Sax et fanfares civiles" von Théod. de Lajarte im Vorwort bestätigt: „Ce n'est qu'en lisant vos beaux ouvrages sur la musique militaire que j'ai commencé à apprendre le peu que je sais; la pratique a fait le reste. C'est bien le moins que je rende à César ce que j'ai pris à César."

Aber auch in anderer Weise stand Kastner dem verfolgten Erfinder wirksam zur Seite. Im Frühjahr 1845 rettete er denselben, dem er im besten Sinne Freund geworden war, unaufgefordert von einem vernichtenden Schlage, der ihn durch die Umtriebe seiner Feinde um einer verhältnissmässig unbedeutenden Summe willen bedrohte. Die Beschlagnahme der Werkstatt Sax', von welcher Massregel die Entdeckung der Geheimnisse der Fabrikation kaum zu trennen gewesen sein würde, war unvorhergesehen verfügt worden, als Kastner, welcher erst im letzten Augenblick die Sachlage erfahren hatte, noch zur rechten Zeit die Schuld tilgte.

Eine ihm längst zugedachte öffentliche Genugthuung sollte sich, indem sie gerade damals zum Aus-

druck kam, für Kastner gewissermassen zur Belohnung für eine in seinem Dasein nicht zu den aussergewöhnlichen gehörende Handlung gestalten. Als er an diesem Tage, dem 27. April 1845, nach Hause kam, erhielt er die Mittheilung von der ihm zu Theil gewordenen Verleihung des *Ordens der Ehrenlegion.*[34])

Schon im Jahre 1839, gelegentlich des Erscheinens seiner „Théorie abrégée de contrepoint et de la fugue" hatten Berton und Cherubini diese Auszeichnung für Kastner zu erlangen gesucht. Während dessen Thätigkeit als Mitglied des erwähnten Ausschusses für die Prüfung der Saxangelegenheit und die Festsetzung der Bestimmungen für eine Neueinrichtung der französischen Militärmusik waren seine besondern Fähigkeiten für diese Zwecke genügend zu Tage getreten, dass es nur der Erinnerung seiner Freunde Halévy, Berlioz, Meyerbeer u. a. bedurfte, um den Minister zur Anerkennung derselben in dieser Weise zu veranlassen.

Damit hatte Kastner den ersten Grad des seinem politischen Vaterlande ureignen und zugleich volksthümlichsten aller Orden erlangt. Einerseits jedem bedeutenden Verdienste, auf welchem Gebiete des öffentlichen Lebens dasselbe sich auch hervorthat, erreichbar, bezeichnet er bekanntlich weniger den Ausdruck der Anerkennung Einzelner als vielmehr mindestens den einer ganzen Berufsklasse. Innerhalb einer solchen geht der durch seine Verleihung hervorgerufene persönliche Neid der weniger Glücklichen bis zu einem gewissen Grade unter in

der Ehrensache der Gesammtheit. Daher bedeutet das rothe Bändchen im Knopfloch zugleich den Achtungsgrad der auf demselben Gebiete Strebenden für das Verdienst. Was die Behörde in dieser Beziehung versäumte, pflegt die öffentliche Meinung nachzuholen; die Presse nimmt sich des Vergessenen an, die Kunst- oder Berufsgenossen lenken die Aufmerksamkeit des Ministers auf ihn. So gehört der Orden der Ehrenlegion als nothwendige Belohnung und Aneiferung in jedes öffentliche Wirken. Er gestaltet sich in seinen verschiedenen Graden durch das ganze Leben des Dekorirten im bildlichen wie wirklichen Sinne zum „rothen Faden", an welchem sich dessen Streben sowohl in den eignen wie in den Augen der Mitbürger zu jeder demselben erreichbaren Vollkommenheit entwickelt, zum Gegenstand der höchsten Wünsche, dessen Besitz oder Nichtbesitz fast zum Gradmesser der Selbstachtung werden kann.

In diesem höchsten Sinne einer wirklichen Anerkennung durch Nation und Vaterland bildete denn auch für den bescheidenen, sich in seinem öffentlichen Leben mit Leib und Seele Franzose fühlenden elsässischen Tondichter diese Auszeichnung, welche gleichwohl seine »*Nationalité morale*« vielleicht noch mit idealerm Glanze umwob, eine wohlthuende Genugthuung, wenn sie gleich seinem aus innerer Nothwendigkeit entspringenden Wirken für das Heil seiner Kunst keinen stärkern Antrieb verleihen konnte.

Uebrigens blieb das Ausland in der Würdigung der wachsenden künstlerischen Verdienste Kastners nicht zurück. Am 20. Juni 1844 wurde derselbe zum

Mitgliede der *Akademie St. Cäcilia* in Rom, am 26. September 1845 zum *korrespondirenden Mitgliede* der *Niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst* ernannt. Letztere übersandte Kastner im Jahre 1860 das Diplom eines „Membre de mérite" als Zeichen des Dankes und der Anerkennung seiner Förderung ihrer Zwecke und liess ihm dies durch ihren Gründer, A. C. G. Vermeulen, mit den Worten mittheilen: „La Société vous adresse cette distinction moins pour vous dédier un éloge tant mérité par rapport à votre science musicale, mais plutôt pour vous témoigner toute sa reconnaissance pour les preuves d'intérêt et de bienveillance, que vous lui avez données et dont elle se flatte que vous voudrez bien augmenter le nombre."

Auch in einer für das Kunstleben seiner Vaterstadt wichtigen Angelegenheit sollte Kastner um diese Zeit eingreifend thätig sein. Im Dezember des Jahres 1844 war in Weissenburg im Elsass *Joh. W. Ludwig Apffel*, ehemaliges Magistratsmitglied, gestorben, welcher, mit Uebergehung seiner Seitenverwandten, sein sich auf über zwei Millionen Francs belaufendes Vermögen der Stadt *Strassburg* mit der Bestimmung vermacht hatte, die Zinsen desselben für die *Pflege* der *dramatischen* und *musikalischen Kunst* daselbst zu verwenden. Das Testament wurde von Seiten der Verwandten des Verstorbenen, welche in Paris einflussreiche Verbindungen hatten, angefochten. Die Angelegenheit kam schliesslich vor den Staats-

rath und der Maire von Strassburg Fr. Schützenberger sowie der Advokat L. Liechtenberger begaben sich nach Paris, um daselbst die Interessen der Stadt mit Hülfe aller irgend zu Gebote stehenden Beziehungen nachdrücklich zu betreiben. In einem Briefe vom 31. März 1847 schrieb Kastners väterlicher Freund Dr. Coze in diesem Sinne an denselben: „J'ai pensé que vous, artiste si éminent et si bien posé pour venir en aide à votre ville natale, vous seriez bien aise de joindre vos efforts à ceux de notre administration locale et que ce serait une occasion de plus de témoigner à la ville la reconnaissance de ses bienfaits à votre égard.“ Es hätte dieser Erinnerung nicht bedurft, um Kastners volles Eintreten für die Sache, soweit es in seinen Kräften stand, zu gewinnen. Er trug unter Aufbietung seines vielseitigen Einflusses dazu bei, dass die Entscheidung auf einen allen Betheiligten zusagenden Vergleich hinauslief. Nach demselben trat die Stadt gegen eine Abfindungssumme von 100 000 Francs an die Seitenverwandten Apffels in den Besitz des Vermächtnisses, dessen Zinsenerträgniss im Sinne des Erblassers dem Strassburger Theater und Konservatorium zugewendet wird.

Die Beziehungen zur Militärmusik, in welche Kastner durch seine Berufung in den mit der Aufsuchung der geeignetsten Mittel für eine Neugestaltung der Regimentskapellen betrauten Ausschuss getreten war und die ihn zu einer umfassenden unterweisenden und musikgeschichtlichen Arbeit auf

diesem Gebiete führten, hatten durch die Forschungen in letzterer Richtung seine Blicke zugleich auch auf den Gesang im Heere und damit begreiflicherweise auf jene Weise gerichtet, welche den französischen Truppen zu Anfang des Jahrhunderts fast ganz Europa erobern geholfen: die *Marseillaise*. Als dieselbe daher mit dem Ausbruch der Februarrevolution wieder aller Orten ertönte, war er durch seine Untersuchungen in den Stand gesetzt, in einer Reihe in der „Gazette musicale" (März und April) veröffentlichter Aufsätze (»*La Marseillaise et les autres chants nationaux de Rouget de Lisle*«), der auf Grund einer Stelle in Ph. Buchez' und P. C. Roux-Lavergnes „Histoire parlementaire de la Révolution française (1833/38) schon im Jahre 1842 in den „Jahrbüchern des deutschen Nationalvereins für Musik und ihre Wissenschaften" erhobenen, damals in der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung" wieder aufgetauchten Behauptung, die Musik der Marseillaise sei deutschen Ursprungs (von Joh. Fr. Reichardt) auf Grund eingehender Beweise mit Nachdruck entgegenzutreten.

Diese ein ihm heiliges Recht seines Vaterlandes vertheidigende uneingeschränkte Inanspruchnahme des Ursprungs eines unsterblichen Gesanges ist, abgesehen von ihrer überzeugenden, erschöpfenden Fassung, zu den das Wesen des elsässischen Tondichters scharf bezeichnenden Zügen zu zählen, welche denselben mit vollem Zugehörigkeitsgefühl in seiner »*Nationalité politique*« aufgehend zeigen. Dennoch gehören dabei die Unparteilichkeit, welche sich

in dem menschlichen wie künstlerischen Standpunkt geltend macht, den Kastner den Nachbarn jenseits des Rheins gegenüber einnimmt, die ruhige, sichere, durchdachte und in durch bis in ihre geringsten Einzelheiten aufgesuchte Thatsachen begründete Beweisführung, vor Allem aber die prunklose und tiefe Vaterlandsliebe, welche, frei von aller Ueberschwänglichkeit und Grosssprecherei, überzeugend ans Licht tritt, unzweifelhaft seiner unbewusst in ihm wirkenden »*Nationalité morale*« an.

Schon der Eingang der Abhandlung zeigt dies unverkennbar. „Seit der ersten Stunde des Erscheinens der Marseillaise", heisst es darin, „gab es keinen volksthümlichen Sieg, an welchem dieselbe nicht Theil gehabt hätte; die Geschichte des neuern Frankreich wird daher einst mit der dieses berühmten Gesanges zusammenfallen. Keine Kunstschöpfung hatte jemals einen ähnlichen von ihrem Entstehen an unwiderstehlichen Erfolg wie diese Hymne, welche, in wenigen Stunden entstanden, in wenigen Tagen zur Unsterblichkeit gelangte. Wie eine Offenbarung ergriff sie Alle, welche sie zum ersten Male hörten und es wurde ihnen nicht schwer, sie im Gedächtniss zu behalten; denn ihr Herz hatte sie gesungen, ehe ihre Stimme sie wiedergab. Daher ist denn auch das ganze Volk mit seinem Vertrauen auf die Freiheit, ist das ganze Vaterland mit seinen Befürchtungen und Hoffnungen, seiner edeln Begeisterung und ewigen Dichterkraft der wahrhafte Urheber der Marseillaise. Rouget de Lisle war in diesem Falle nur der beredte den in den Herzen

Aller lebendigen Gefühlen erhabenen Ausdruck verleihende Dolmetsch."

Im weitern Verlaufe der Arbeit werden dann die in unsern Tagen allerdings längst bekannten Thatsachen mitgetheilt, welche die Blut- und Feuertaufe der Revolutionshymne am 10. August 1792 und ihr ferneres Eingreifen in das Leben des Volkes betreffen. Sie verdunkelte sofort die andern patriotischen Lieder der Zeit und gestaltete sich bei allen nationalen Festen zum berauschenden Ausdruck der revolutionären Gefühle. Die zur „Opéra national" gewordene „Académie royale de musique" setzte zum Besten der Hinterbliebenen der am 10. August gefallenen Bürger eine Wohlthätigkeitsvorstellung an, zu welcher sie ein Gelegenheitsstück schreiben liess, dessen Mittelpunkt die Marseillaise bildete, um dieselbe auch an dieser Stelle feierlich einzuführen. Alle übrigen Theater der Hauptstadt ahmten den Vorgang nach. Die unwiderstehliche Gewalt, mit welcher der neue Gesang die Feinde Frankreichs niederwarf, trug wesentlich dazu bei, das Interesse des Konvents auf die Verwendung der Tonkunst — welch letztere, wie sich J. Chénier damals äusserte, „Siege gewann und Genüsse des Friedens versprach" — im Dienste des Vaterlandes zu lenken. Die Wiedereröffnung und Erweiterung der „École royale de chant et de déclamation" durch Hinzufügung von Instrumentalklassen zum „Institut national de musique" und damit die Gründung des Pariser Konservatoriums, entsprang aus dieser Erkenntniss. Kastner bietet im Anschluss hieran eine Ueber-

sicht derjenigen Sitzungen und Beschlüsse der Volksrepräsentanten, in welchen die Marseillaise gesungen und verherrlicht wurde, die gleichzeitig den französischen Heeren „die Schlachten schlagen half“ und deren Macht selbst von den Besiegten anerkannt wurde.

Nachdem sich der Verfasser über diese Punkte verbreitet hat, kommt er auf die erwähnte falsche Annahme über den Ursprung des Gesangs zu sprechen, deren Unbegründetheit er schlagend darthut. Hierbei führt er einen bemerkenswerthen Brief von P. J. David (d'Angers) an, welcher Rouget de Lisle persönlich nahe gestanden hatte, und der darin Kastner bezeichnende Einzelheiten über die letzte Lebenszeit des Schöpfers der Marseillaise mittheilt. Endlich zeigt Kastner, wie auch ein Blick auf die übrigen tonkünstlerischen Erzeugnisse des letztern dessen Urheberschaft der Marseillaise unzweifelhaft erkennen lasse.

Kastner konnte seine Darlegungen in der auch durch später versuchte gegentheilige Nachweise nicht erschütterten Behauptung gipfeln, dass die Marseillaise in Wort und Weise unbestreitbares Eigenthum Frankreichs sei. In dem Stolze tief empfundenen Nationalgefühls weist er den Vorwurf eines deutschen Schriftstellers, dass die grosse Revolution bei diesem vielversprechenden Anfang auf tonkünstlerischem Gebiete stehen geblieben sei, mit der Anführung der eignen Worte desselben: „Die Löwin gebar nur ein Junges, aber es war ein Löwe“[35]) zurück. „Dieses Zugeständniss“, fügt er hinzu, „ver-

mag uns vollauf für die damit verbundene Ausstellung zu entschädigen."

Kurz ehe Kastner das „hohe Lied der Revolution" gegen überrheinische Ansprüche auf die musikalische Urheberschaft desselben vertheidigte, war es von Neuem an der Umgestaltung der staatlichen Verhältnisse Frankreichs betheiligt gewesen.

Die für die Mehrzahl der Bevölkerung unerwartet hereingebrochene *Februarrevolution* traf die Künstlerwelt der Hauptstadt mit der ganzen Wucht eines unvorhergesehenen Schlages. Noch kurz zuvor hatte man auch in Musikerkreisen den wachsenden Wirren der öffentlichen Meinung wenig Aufmerksamkeit bewiesen und die Kämpfe in der Kammer mehr als glänzende Waffengänge der Redekunst, denn als sich aufhäufenden Zündstoff einer politischen Umwälzung betrachtet. Erst als das Einschreiten der Regierung gegen das für den 22. Februar von der Opposition geplante Reformbankett vereinzelte Aufläufe veranlasste, griff allgemeinere Unruhe in den Gemüthern Platz. Immerhin fand Kastner, als er am 24. Februar von Versailles, wo er damals wohnte, wie gewohnt nach Paris kam, um die Redaktion der „Gazette musicale" aufzusuchen, das Interesse der dort Verkehrenden gleich dem seinigen vorherrschend von tonkünstlerischen Angelegenheiten beherrscht. Wenige Stunden änderten den Stand der Dinge so durchgreifend, dass es ihm nur durch die zufällige Begegnung und Hülfe des ihm befreun-

deten Generals de Rumigny möglich war, nach Versailles zurückzukehren.

Das künstlerische Wollen und Wirken wurde mit dem Ausbruch der Revolution unwillkürlich vorerst mehr oder minder in politische Richtung gedrängt. Die trotz des fast plötzlichen Verschwindens der meisten übrigen der Kunst gewidmeten Blätter vom öffentlichen Schauplatz forterscheinende „Gazette musicale“ gab dieser Einwirkung in ihrer Nummer vom 27. Februar in der Erklärung Ausdruck, „sie habe es als Pflicht erachtet, in den tausendstimmigen Jubelruf des Volkes einzustimmen, der den neuen Zeitabschnitt begrüsse. Wenn überhaupt, könne das Wort Republik am wenigsten den Tonkünstlern Schrecken einflössen; habe doch die Republik einst in der Erkenntniss des Antheils, welcher der Musik an den Siegen ihrer Heere zugefallen, inmitten vielfacher Kämpfe und Bedrängnisse, die berühmte Pflanzschule der Tonkunst errichtet. . . Auch die neue Republik werde die Künstler um sich versammeln, ihnen ein möglichst weites Feld der Thätigkeit eröffnen und damit eine der höchsten Pflichten erfüllen, welche einer vom Volke für das Volk begründeten Staatsgewalt obliegen.“

Die allernächste Zukunft zeigte schon das Haltlose dieser Hoffnungen. Das betäubende Vorwärtsdrängen der Ereignisse, welche in Wort- und Waffenkämpfen, Volksaufzügen und -Kundgebungen aller Art, wachsendem Zwiespalt der Parteibestrebungen jedes andere Interesse verschlangen, das öffentliche Vertrauen erschütterten, die Besitzenden vielfach zur

Flucht veranlassten oder fast verarmen machten, liessen für die Künstler mit der Quelle jedes Erwerbes die Möglichkeit des Schaffens verschwinden. „Kein Bild zu verkaufen, kein Konzert zu veranstalten, kein Unterricht zu geben", schildert Aug. Gathy in der „Neuen Zeitschrift für Musik" (vom 5. März 1849) die Zustände. „Mit einem Schlage waren alle bisherigen Verhältnisse aufgehoben und mit ihnen alle Lebensbedingungen. Das Leben stockte, die Kunst erstarrte, ihre Jünger erlahmten und die Unbemittelten unter ihnen, wenn sie nicht auswanderten, mussten wie die Schnecke sich in ihr stilles Haus zurückziehen und mit dem Nothpfennig dem drohenden Elende die Spitze zu bieten suchen, in der Hoffnung auf baldige bessere Zeiten."

Die Ungewissheit über Tragweite und Entwicklung der begonnenen Bewegung legte auch dem Familien- und Freundeskreise Kastners die Frage vorbereitender Vorsichtsmassregeln nahe. Bezeichnend für die in letzterm vorherrschende zwischen Begeisterung und Sorge schwebende Stimmung ist ein Brief der (in erster Ehe mit Clément Boulanger vermählt gewesenen) Malerin Elisabeth Cavé, deren Mann, François Cavé, unter dem Julikönigthum die Stelle eines Directeur des beaux-arts bekleidete, an „Madame la citoyenne Kastner", wie die Adresse lautet, vom 27. Februar 1848:

Chère amie,

Monsieur Cavé a envoyé par ordre du gouvernement provisoire de la république enfin deux artistes pour défendre le château de Versailles. Priez votre mari

d'aller leur porter aide. Le peuple respecte les artistes d'une manière extraordinaire.

Vous devez être contente de la république, une fois la terreur passée, si on réussit, comme tout porte à le croire. C'est admirable! Moi qui ai pour devise: Tout ou Rien, je ne dois vouloir qu'un roi absolu ou la république. Le gouvernement constitutionnel est ma bête noire. C'est la royauté sans royauté, la liberté sans liberté, c'est la femme qui vit maritalement avec un homme sans être mariée. Tous les désagréments d'un roi, sans les agréments. Dans le gouvernement constitutionnel le roi est un objet de luxe dont les courtisans se servent et que le peuple paye. J'aime mieux le million au peuple.

Si tout le monde soutient le gouvernement nous sommes sauvés. Sinon, nous sommes perdus, nous arriverons au partage de tout, au pillage etc. Pour ma part j'ai grande confiance; le peuple est admirable, nous sommes gardés par lui avec un courage surnaturel; ils font justice avec une sévérité incroyable. Quelle page pour l'histoire!

Monsieur Cavé est à son poste avec un courage et un calme superbe. Ce matin il s'occupe des manufactures ci-devant royales que le peuple destructeur, que vous avez peut-être à Versailles, pourrait entreprendre. Mais le peuple conservateur et sage est immense; l'autre c'est une bande de gens exaltés et soûls qui diminuent à chaque pas et qui entendront raison quand les vins seront bas.

Courage, n'ayez pas des figures tristes, car la terreur est une maladie qui se gagne, et ce sont les poltrons qui nous perdront. Quiconque aujourd'hui ne s'occupe pas de la cause commune est digne d'être pillé.

Sur ce je vous embrasse tous bien tendrement.

25*

Donnez-moi de suite de vos nouvelles et de celles de mes amis du château qui se dévouent à la patrie.

M. E. Cavé.

Für Kastner selbst erschloss der neue Zeitabschnitt mit der plötzlich hereinbrechenden Erwerblosigkeit der meisten Kunstangehörigen vorerst ein weites Feld zur Bethätigung der „Brüderlichkeit", welche neben „Freiheit und Gleichheit" von Neuem als Losungswort ausgegeben worden war. Seine grossherzigen Anschauungen in dieser Beziehung kamen denn auch reichlich Nahe- und Fernstehenden in der anspruchslosen Weise zugute, welche der Annahme der Hülfe alle Bitterkeit nimmt. Denn für ihn trug zu allen Zeiten die Freiheit die Züge verklärter Menschenliebe und ihrer Berufung zur Veredlung der Menschheit.

In letzterm Sinne war es, wie achtzehn Jahre zuvor in seiner Vaterstadt, die Musik, in derem Interesse er dem Vaterlande seine Dienste widmete. Hatte sich aber damals mit der von ihm bekleideten Stelle eines Kapellmeisters der Strassburger „Guides" eine für ihn wichtige Erwerbsfrage verbunden, so brachte er jetzt, indem er in Versailles in ähnlicher Weise thätig wurde, ein wesentliches freiwilliges Opfer.

Seiner bürgerlichen Wehrpflicht genügte Kastner in Paris schon seit dem Jahre 1837 im dritten Voltigeurbataillon der zweiten Legion durch einen Ersatzmann; in Versailles wurde er, nachdem mit der Februarrevolution neues Leben in die Nationalgarde

Département de Seine-et-Oise.

État-Major.

Garde Nationale de Versailles.

Versailles, le 184

Monsieur,

Le Vœu de la musique de la légion [illegible] étant de vous offrir par la voie de l'élection le grade de [illegible] je viens, en son nom, vous demander si vous consentiriez à l'accepter? quant à moi, monsieur, je serais bien heureux que votre décision fût en faveur de la démarche que j'ai l'honneur de faire vis-à-vis de vous car je suis persuadé que la garde nationale de Versailles que j'ai l'honneur de commander serait [illegible] de compter dans ses rangs une notabilité musicale [illegible] que la vôtre.

Recevez, monsieur, l'assurance de ma considération [illegible] distinguée

[illegible]

Colonel de la Garde Nationale de Versailles

[illegible]

gekommen, im Mai 1848 von der Musikkapelle der *Légion de Seine-et-Oise*, deren Oberst der ihm befreundete Maler Horace Vernet war, einstimmig zum *Capitaine de musique* erwählt. Der Brief Vernets, welcher Kastners Entscheidung in der Angelegenheit erbat, zeugt von dem Werthe, welchen man seiner Einwilligung beilegte:

Monsieur,

Le ban de la musique de la légion de Seine-et-Oise étant de vous offrir par la voie de l'élection le grade de capitaine, je viens, en son nom, vous demander, si vous consentiriez à l'accepter? Quant à moi, Monsieur, je serais bien heureux que votre décision soit en faveur de la démarche, que j'ai l'honneur de faire vis-à-vis de vous, car je suis persuadé que la garde nationale de Versailles, que j'ai l'honneur de commander, serait glorieuse de compter dans ses rangs une notabilité musicale telle que la vôtre.

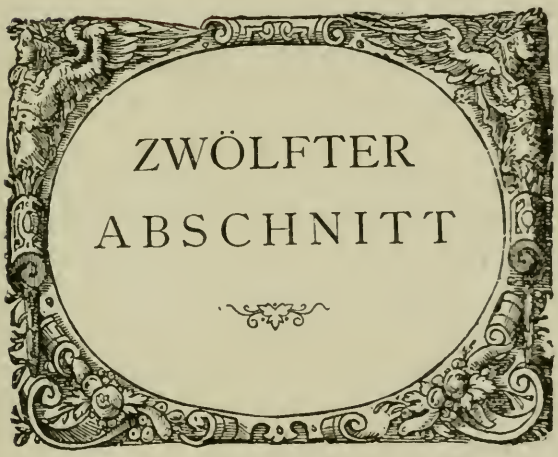
Recevez, Monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

H. Vernet
Colonel de la garde nationale de Versailles.

Wenngleich sich Kastner nicht verhehlte, dass aus der Annahme der Stellung bemerkenswerthe Verluste an Zeit und Kraft für ihn erwachsen würden, gab er dennoch seine Zusage und unterzog sich der damit übernommenen Pflichten mit voller Hingabe. Deutlich mochte dabei oft der Umschwung, welchen sein ganzes Dasein seit seiner ersten gleichartigen bescheidenen Thätigkeit und Theilnahme am bewegten Leben der Zeit genommen hatte, vor sein inneres Auge treten.

Sowohl die dienstliche wie die Bethätigung der u. a. auch mehrere Mitglieder des Orchesters der Grossen Oper in ihren Reihen zählenden Versailler Bürgerwehrkapelle anlässlich der öffentlichen nationalen Festlichkeiten und durch die Zeit bedingten zahlreichen Wohlthätigkeitsaufführungen gewannen durch die umfassende Sachkenntniss und vielseitige praktische Erfahrung ihres Leiters besondern Glanz.

Schon allein der Name desselben würde übrigens hierfür genügt haben, besonders nachdem Kastner gerade zu dieser Zeit durch die Veröffentlichung eines in seiner Art einzigen Werkes über die Militärmusik nicht nur in der Kunstwelt von sich reden machte.


ZWÖLFTER
ABSCHNITT

XII.

Kastners „Manuel général de musique militaire". — Verleihung der goldnen Medaille für Kunst und Wissenschaft an Kastner durch den König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen. — Einfluss der Februarrevolution auf die Gestaltung der fernern Wirksamkeit Kastners.

Von seiner Thätigkeit in dem von der Regierung mit der Feststellung der geeignetsten Mittel für eine Neugestaltung der französischen Militärkapellen betrauten Ausschuss sollten für Kastner die Anregungen für sein letztes der Unterweisung gewidmetes Werk, seinen »*Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*«, ausgehen, in welchem er zugleich, wie er dies, allerdings in weit geringerm Masse, schon in seiner „Méthode de timbales" gethan, einen geschichtlichen Abriss des behandelten Gegenstandes, ausserdem eine Darlegung der derzeitigen einschlägigen Verhältnisse mit dem Hinweis auf erspriessliche Verbesserungen gab.

Das über fünfzig Bogen starke, mit zahlreichen Abbildungen und Musikbeispielen versehene, dem

General Grafen de Rumigny, Adjutant des Königs, gewidmete Buch erschien zu Anfang des Jahres 1848 im Verlage von Firmin Didot frères in Paris.

Hatte die Militärmusik schon seit Kastners erster Thätigkeit in der Nationalgarde einen Gegenstand seiner regen Beobachtung und seines Nachdenkens gebildet, so war ihm durch seine lebhaften Beziehungen zu Ad. Sax in dieser Richtung in umfassender Weise neuer Stoff geboten worden. Mit seiner an sich schwierigen und zeitraubenden Stellung in dem genannten Ausschuss, welcher er, gleich den übrigen Mitgliedern, inmitten von äussern Anfeindungen und oft heftigem Zwiespalt der Anschauungen unter denselben mit ebenso viel Umsicht wie voller Erkenntniss der gestellten Aufgabe oblag, gewann er nun aus dem ihm zur Verfügung stehenden reichen statistischen Material und den durch ihn gefertigten Sitzungsberichten das durch massgebende Prüfung festgestellte Bild des damaligen Zustandes dieses der Verbesserung dringend bedürftigen Zweiges seiner Kunst. Dabei überschritt seine auf Selbsterfahrung beruhende Ueberzeugung die durch die Umstände gezogene Grenze der angestrebten Umgestaltung, wodurch er zur scharfsinnigen Untersuchung der Sache auf Grund voller Beherrschung des Stoffes und mit der ihm eignen eingehenden Durchführung desselben lebendig angeregt wurde. Als daher die festgesetzten Verbesserungen nur theilweise getroffen und mehrfach beschränkt wurden, drängte es ihn, seine praktische wie kunstwissenschaftliche Durchforschung eines bis-

her unbebauten Feldes in einem abgerundeten Ganzen darzulegen und die Herausgabe seines Handbuches zu beschleunigen.

In demselben begegnet man dem Verfasser zum ersten Male in ausgedehnter Weise als musikgeschichtlichen Forscher, welcher auf den Tafeln der Vergangenheit Belege und Schlüssel für seine Mittheilungen und Vorschläge für die Gegenwart sucht, indem er die kriegerische Musik aller Zeiten und Völker vor dem Leser vorüberführt. Der umfassende Stoff sowohl dieses Abschnittes, welchen Kastner aus Handschriften, Druck- und Bildwerken aller Art öffentlicher wie Privatbibliotheken und Sammlungen mit bewundernswerthem Fleisse und seltener Findigkeit zusammentrug, wie der übrigen Theile des Buches findet ebenso geistvolle wie zweckentsprechende, stets auf den Kern der Sache gerichtete Verarbeitung. In der einfach gediegenen und klaren Schreibweise des Verfassers erheben sich in knapper Anschaulichkeit der Darstellung die Thatsachen ungezwungen zur angestrebten Beweisführung des erziehenden und bestimmenden Einflusses der Musik auf den kriegerischen Geist der Völker. Dieselbe gipfelt in dem der zeitgenössischen Welt geltenden Schlusse, dass es zu den unerlässlichen Pflichten der Staatsgewalt gehöre, ein wichtiges äusseres und inneres Bildungsmittel des Soldaten nicht, nach dem Ausdrucke W. H. Riehls, „zu hohler, renommistischer Spektakelmusik herabsinken zu lassen."

„Das Werk ist von doppeltem Werthe", erklärte Berlioz („Journal des Débats" vom 17. Januar

1851), „da es eine wesentliche Lücke auf kunstgeschichtlichem Gebiete ausfüllt und gleichzeitig eine Menge wohlgeordneter Belege, sowie eine eingehende Untersuchung alles Dessen bietet, was zur Verbesserung der Militärmusik irgend beizutragen geeignet ist. Obgleich einige Theile desselben rein unterweisender Natur sind, erweckt es das Interesse des Lesers von der ersten bis zur letzten Seite in nachhaltigster Weise". Das Gleiche betonte schon zuvor eine Beurtheilung von militärischer Seite („Spectateur militaire" vom 15. April 1848) mit den Worten: „Wir haben das ganze Kastnersche Buch mit demselben Vergnügen gelesen, mit welchem wir uns mit einem unterhaltenden Romane, mit einem belehrenden Geschichtswerke beschäftigen".

Der »*Manuel général de musique militaire*« zerfällt in drei Hauptabschnitte: 1. Esquisse d'une histoire de la musique militaire chez les différents peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours; 2. Réorganisation des musiques régimentaires en France; réformes accomplies; propositions nouvelles; 3. Instructions diverses pour la composition et l'exécution de la musique militaire.

Der *erste Theil* bietet eine gedrängte geschichtliche Uebersicht der kriegerischen Musik. Wie im religiösen Kult, trat in der Kindheit des Menschengeschlechts, nach der einleitenden Darlegung des Verfassers, im Kult der höchsten Leidenschaft, dem Kampf, der Ton an die Stelle des Wortes. Hieraus erwuchs die bestimmende Macht der Musik auf die kriegerische Eigenart der einzelnen Nationen.

In diesem Sinne vereint Kastner Alles was Sage, Geschichte und Dichtung im Alterthum sowohl über die Kulturvölker wie die Barbaren, ferner durch das ganze Mittelalter bis in die neuere Zeit an Schlachtgesängen, kriegerischen Tonwerkzeugen, durch Musik verherrlichten Kampffesten u. s. w., sowie an thatsächlichen Nachweisen der Einwirkung von Aeusserungen der Tonwelt auf die Entscheidung des Kriegsglücks aufbewahrten, zu einem übersichtlichen Gemälde. Während in diesem Abschnitt des Buches die »*Nationalité morale*« des Verfassers eine staunenswerthe die einschlägige Literatur erschöpfende Fülle des Stoffes mit gewissenhafter Gründlichkeit und Tiefe der philosophischen Fühlung auf Grund von zahlreichen Originalbelegen aufhäufte, tritt seine »*Nationalité politique*« in der scharfsinnigen Erörterung, der anschaulichen knappen Gestaltung und klaren Form in ihr Recht. Auf diese bemerkenswerthe Vereinigung der Vorzüge zweier Völker ganz besonders in diesem wie den spätern grossen Werken Kastners lässt sich im tiefern Sinne das Wort Aug. Gathys (in der „Neuen Zeitschrift für Musik" vom 18. November 1848) anwenden, der Verfasser könne sich sowohl *Kastner*, wie er wirklich heisse, als auch *Kastnaire*, wie er in Paris genannt werde, schreiben, da in Bezug auf seine künstlerische Eigenart beides richtig, er ein ächter Deutscher, ein ächter Franzose sei.

Der Militärmusik Frankreichs ist selbstverständlich auch in diesem geschichtlichen Theile des Werkes die Aufmerksamkeit in erster Linie zugewendet,

und der Blick in Wesen und Entwicklung derselben von ihrem Ursprung an gewährt besonders viel Anziehendes. Zugleich aber betont und beweist der Verfasser in unparteiischer Gewissenhaftigkeit, wie Deutschland, das, nach seinen eignen Worten in der Vorrede, „durch geschickte Verwendung aller einen Erfolg verwirklichenden Neuerungen, jedes eine Vervollkommnung anstrebenden Systems sein Uebergewicht in Kunstangelegenheiten stets sorgsam zu wahren gewusst und dadurch beinahe unausgesetzt der Mehrzahl der europäischen Völker das Beispiel der bedeutendsten Verbesserungen gegeben", auf dem in Rede stehenden Gebiete fast zu allen Zeiten Frankreich zum Vorbild gedient habe und fortgesetzt von dort aus der Fortschritt sowohl wie die Träger desselben nach Paris gelangt, u. a. bis in die neueste Zeit die besten Bläser der französischen Regimentskapellen Deutsche gewesen seien.

Kastner hatte seine Forschungen in dieser Richtung während längern in den Jahren 1846 und 1848 für den Zweck seines Werkes unternommenen Reisen nach Deutschland meist an Ort und Stelle gemacht. Besonders waren ihm die in der preussischen Militärmusik eingeführten Verbesserungen in ihren Einzelheiten durch den brieflichen Verkehr, in welchem er mit Fr. W. Wieprecht in Berlin stand, in ausgiebiger Weise zugänglich geworden.

Zu den schon seit den frühsten geschichtlichen Zeiten auch in Frankreich als kriegerische Tonwerkzeuge gebräuchlichen Hörnern traten, wie Kastner ausführt, mit den Kreuzzügen die aus dem Morgen-

lande überkommenen Trompeten, Trommeln und Pauken. Des gewaltigen Lärmes der letztern Instrumente erwähnt der Abt Suger (gest. 1152) in seiner Lebensgeschichte Ludwigs VII.; derselben, gleichwie der Trommeln, Trompeten und Buccinen (Hörner), gedenkt u. a. auch J. Froissart („Chroniques" édit. J. A. Buchon) bei Gelegenheit der Schilderung des Einzugs Eduards III. in Calais. Der letztere Schriftsteller berichtet ferner von dem grossen Aufgebot von Spielleuten, welche anlässlich einer Einschiffung des Herzogs von Burgund nach Afrika im Jahre 1390 ihre Kunst auf Trompeten, Klarinen, Pfeifen, Schalmeien und Pauken in hervorragender Weise bethätigten. Dass besondere Bestimmungen über die Zahl dieser Musikanten nicht bestanden, ergiebt sich u. a. aus einer Stelle in der Geschichte Karls VI. von Jean le Fèvre, an welcher derselbe hervorhebt, dass sich zur Zeit der Schlacht von Azincourt (1415) nur wenige Spielleute im französischen Heere befanden. Der Zug Karls VIII. gegen Neapel (1494) wies dagegen in der Kapelle des Königs, welche denselben begleitete, schon eine stattlichere Musikbande auf, in welcher u. a. auch die damals vielverwendete Rebeke vertreten war. Die folgenden häufigern Beziehungen zu Italien, wo man den praktischen Werth der Tonkunst für Ordnung und Führung der Truppen längst erkannt hatte, blieben nicht ohne wesentlichen Einfluss in dieser Richtung auf das französische Heer. Pfeifen in Verbindung mit Trommeln, welche in Deutschland längere Zeit bereits in Gebrauch waren, spielten in der Schlacht von Ma-

rignan (1515) eine Rolle, wofür Kastner, bezeichnend für sein Vorgehen im Aufsuchen von Belegen, sowohl ein diesen Kampf darstellendes Basrelief am Grabmal Franz I. wie Clément Jannequins vierstimmiges Tongemälde „La bataille ou défaite des Suisses à la journée de Marignan" anzieht. Die erste genauere Beschreibung und Abbildung aller im französischen Heere gebräuchlichen Tonwerkzeuge findet sich in Thoinot Arbeaus „Orchésographie" (1589), welcher Kastner mehrere Zeichnungen entnimmt.

Die irrthümliche Annahme der Verwendung der Streichinstrumente in der kriegerischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts ist, nach Kastner, aus dem Umstande zu erklären, dass einzelne reiche vornehme Herren zu dieser Zeit in den Feldzügen ihre Hauskapellen mit sich führten und dieselben aus toller Lust mitunter während des Kampfes aufspielen liessen, so (nach Brantôme) der Oberst Gouffier de Bonnivet in der durch den Herzog Alba eingeschlossenen Stadt St. Ya, der Prinz von Condé bei der Belagerung von Lerida u. s. w.

Brantôme erzählt ferner, dass Anton von Navarra, der Vater Heinrichs IV., nach dem Vorgange der Deutschen die Becken auf seinen Kriegszügen „zur grossen Ergötzung und Erleichterung auf dem Marsche" zur Verwendung brachte. Dieselben fanden jedoch erst später allgemeinere Einführung in die französischen Musikbanden, gleich der, neben der Mehrzahl der andern Tonwerkzeuge, ebenfalls aus Deutschland überkommenen Oboe. Die 1622 von Ludwig XIII. gebildeten Musketiere, welche

den Dienst abwechselnd zu Fuss und zu Pferd verrichteten, führten in ersterm Falle Trommeln und Pfeifen, in letzterm Trompeten. Im Jahre 1663 wurden diese durch Oboen ersetzt, wodurch die Trommeln zum ersten Male auch für die Reiter in Gebrauch kamen.

Der besondere Werth, welchen die Pauken im Laufe des 17. Jahrhunderts sowohl als Musikinstrumente wie, neben der Standarte, als Heiligthum der Reiterregimenter gewonnen hatten, ergiebt sich u. a. aus Alain Manesson Mallets Werk „Les travaux de Mars ou l'art de la guerre" (Paris 1691), welches auch die unerlässlichen Eigenschaften des Paukenschlägers anführt. Daneben hatte, nach den Mittheilungen in Gabriel Daniels „Histoire de la milice française" (1721), jede Reitereischwadron einen Trompeter, jedes Regiment einen Stabstrompeter. Unter Ludwig XIV. besass jede der vier zu den königlichen Haustruppen gehörigen Kompagnien der Leibgarde sieben Trompeter und einen Paukenschläger; sie stellten ausserdem noch je einen in die Farben der Kompagnie reichgekleideten „Trompette" und zusammen einen „Timbalier des plaisirs", welche sich stets im Gefolge des Königs befanden. Die Hundertschweizer führten, gleich der gewöhnlichen königlichen Garde, drei Trommeln und eine Pfeife.

Derselbe König, unter welchem die Militärmusik einen gewissen Aufschwung nahm, gab ihr, die bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts im Allgemeinen aus Pfeifen und Trommeln für die Infanterie, Trompeten und Pauken für die Reiterei und Oboen

für die Muketiere bestand, die erste geregelte Einrichtung. Eine Verordnung vom Jahre 1670 setzt die Trommelsignale für alle Truppentheile fest und führt u. a. den Generalmarsch als eine vom König befohlene Neuerung an. Einen werthvollen Beleg für die Art der allerdings sehr bescheidenen Tonstücke dieser Spielleute bringt Kastner in einer im Jahre 1705 von André Philidor (l'aîné) veranstalteten handschriftlichen Sammlung von Trommelmärschen nebst dazugehörigen Weisen für Pfeifen und Oboen zu drei und vier Stimmen, Märschen für die Pauken und Trompeten der Reiterei u. s. w., die er in der Versailler Bibliothek fand und welche u. a. mehrere von J. B. Lulli auf Befehl des Königs komponirte Beiträge enthält.

Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts war der Stand der französischen Militärmusik im grossen Ganzen ein nichts weniger als erfreulicher geworden, wie denn u. a. J. J. Rousseau in seinem „Dictionnaire de musique" bestätigt, dass nur wenige Tonwerkzeuge zur Verwendung gekommen, die Spielleute schlecht geschult und die Zahl der ausgeführten an sich sehr mangelhaften Märsche äusserst beschränkt gewesen seien. An gleicher Stelle (Artikel „Fanfares") behauptet derselbe, dass es in ganz Frankreich nicht einen Trompeter gäbe, der richtig zu intoniren im Stande sei, und dass die kriegerischste Nation Europas die misstönendsten militärischen Musikinstrumente besässe. Während der letzten Kriege (österreich. Erbfolgekrieg), fügt er hinzu, habe das Landvolk Oesterreichs, Böhmens und

Baierns, alles geborne Musiker, welches nicht glauben wollte, dass ausgebildete Truppen derart falsche, abscheuliche Tonwerkzeuge besitzen könnten, die alten Soldaten für Rekruten gehalten und daher mit doppeltem Muthe dreingeschlagen, so dass gar nicht abzusehen sei, wie viel tapfere Krieger den falschen Tönen zum Opfer gefallen wären. Ein Beweis, schliesst er, wie in der kriegerischen Ausrüstung auch Nichts vernachlässigt werden darf, was auf die Sinne wirkt.

Dass man dabei von militärischer Seite die innere Nothwendigkeit musikalischer Anregung im Heere fortdauernd und zum Theil umfassend erkannte, beweisen u. a. die Auslassungen des Marschalls Moritz von Sachsen (in seinen „Rêveries ou Mémoires sur l'art de la guerre", 1756) über den moralischen Werth derselben für Haltung und Muth der Soldaten. Auch fanden um diese Zeit einige neue Tonwerkzeuge Eingang in die französische Armee. Seit dem Jahre 1741 besassen die Uhlanen des Marschalls von Sachsen, ein Kroatenregiment und die Garden aus Oboen, Fagotten und Becken bestehende Kapellen. Ebenso begannen damals die Klarinette, das Horn und die grosse Trommel von Deutschland aus in die französische Militärmusik einzudringen. Kastner führt u. a. eine Sammlung einschlägiger Tonstücke aus dem Jahre 1769 an, in denen Oboen, Klarinetten, Hörner, Fagotte und Trommeln verwendet sind.

Seit dem Jahre 1764 besass jedes Garderegiment, ausser den Trommlern und Pfeifern, eine

sechzehn Mann starke Kapelle. Die Fusstruppen der Linie blieben nicht zurück und seit Mitte der Achtzigerjahre finden sich besondere Verordnungen über die Verwendung der Musikbanden bei Paraden, militärischem Geleite u. s. w.

Mit der Revolution wurde die Militärmusik bekanntlich mittelbarer Anlass zur Gründung einer für das französische und durch Jahrzehnte für das europäische Musikleben hochbedeutenden Bildungsanstalt. Bern. Sarrette vereinigte im Jahre 1789 einen Theil der Spielleute der Garden und einiger anderer Truppenkörper zu einer Kapelle der Pariser Bürgerwehr, die in der Folge durch Heranziehung tüchtiger Künstler auf 115 Mann anwuchs. Ihr Fortbestand wurde im Januar 1792 mit der Aufhebung der besoldeten Pariser Nationalgarde fraglich. Es gelang jedoch Sarrette, die Behörde zur Errichtung einer Musikschule zu bestimmen, welche seinen Musikern ein Unterkommen sicherte und denselben in der Heranbildung junger Kräfte ein Feld erspriesslicher Thätigkeit eröffnete. Dieselbe führte zu der durch Beschluss des Konvents vom 12. Thermidor III genehmigten Gründung eines mit der frühern (1784 errichteten) „École royale de chant et de déclamation“ vereinigten „Institut national de musique“, welches bei einer Neueinrichtung durch Sarrette im Jahre 1795 die Bezeichnung Konservatorium erhielt. Den Lehrern desselben lag zunächst die Aufgabe ob, die vierzehn Heere der Republik mit Kapellen auszurüsten, die nationalen Festlichkeiten durch musikalische Aufführungen zu verherrlichen und

täglich dem Theile der Pariser Bürgerwehr, welcher bei der gesetzgebenden Versammlung die Wache bezog, zwei Kapellen von je sechzehn Mann (6 Klarinetten, 1 Flöte, 2 Hörner, 1 Trompete, 3 Fagotte, 1 Serpent, 1 Pauke und 1 grosse Trommel) zu stellen.

Die Zeit des ersten Kaiserreichs, welche die Kapellen der französischen Heere mit denen der deutschen in Berührung brachte, konnte nicht ohne fördernden Einfluss auf die erstern bleiben. Zahl wie Geist der Ausübenden gewannen an Ausdehnung. Das Streben der einzelnen Truppengattungen nach guten Leistungen ihrer Musik trat hier in friedlichen Wetteifer mit dem Feinde; in den französischen Linienregimentern zählte man damals einzelne aus dem Konservatorium hervorgegangene Künstler ersten Ranges.

Die Anzahl der Musiker war durch gesetzliche Bestimmung des Jahres 1807 für jedes Regiment auf acht, höchstens neun, durch eine spätere Verordnung aus dem Jahre 1820 insbesondere auf 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, grosse Trommel und Becken festgesetzt. Selbstverständlich erwies sich dieser Bestand als durchaus unzulänglich und die einzelnen Regimenter besoldeten aus Abzugsgeldern und freiwilligen Beiträgen der Offiziere eine grössere oder geringere Zahl geschulter Künstler, sog. Gagisten, wodurch die bessern Kapellen auf 36 Mann gebracht wurden.

Unter der Restauration blieb die Militärmusik in Frankreich hinter den Anforderungen der Zeit,

welche diesem Zweige der Tonkunst durch eingreifende Verbesserungen und Erfindungen auf dem Gebiete der Blasinstrumente neue Gestaltung und Bedeutung gegeben hatten, ganz wesentlich zurück. Man wurde allmälig gewohnt, derselben keinerlei künstlerische Bedeutung beizulegen; die übrigen Musiker betrachteten ihre Vertreter mit Geringschätzung. Mit der Julirevolution erhoben sich massgebende Stimmen aus der Kunstwelt, welche dringend nach Abstellung dieses für Frankreich wenig ehrenvollen Zustandes verlangten. Eine der wichtigern Massregeln jener Zeit war die auf Anregung J. Meifreds erfolgte Gründung des „Gymnase musical militaire" zur Ausbildung von Regimentsmusikern und -Kapellmeistern. Doch erst mit dem Auftauchen der Saxinstrumente sollte sich die Regierung durchgreifender mit einer Verbesserung der Militärmusik beschäftigen.

Schon diese flüchtigen Umrisse *einer* Seite des historischen Abschnittes, „der Frucht umfassender Gelehrsamkeit und fleissiger, mühsamer Forschung, in welchem", wie H. Crouzet im „Journal de Seine-et-Oise" (vom 9. Febr. 1848) schreibt, „der Verfasser Alles zu schaffen hatte, da die Materialien für das aufzuführende Gebäude zerstreut und vielfach unter von der geschickten Hand des Meisters zu entfernenden zahlreichen Irrthümern vergraben waren", dürften auf den regen allgemeinen Antheil und die warme Anerkennung schliessen lassen, welche dem Werke entgegengebracht wurden.

Für die Würdigung, welche dasselbe in musik-

geschichtlicher Hinsicht in weitern Gelehrtenkreisen fand, spricht u. a. ein Brief Ad. Thiers' an den Verfasser:

24. juin 1851.

Monsieur,

Je suis si occupé que je n'ai pu vous remercier encore de votre intéressant ouvrage sur la musique militaire. En attendant que je puisse le lire, j'ai jeté les yeux sur la partie historique, et je l'ai trouvée aussi instructive que bien présentée. Je vous en fais mon compliment, et je vous remercie de nouveau de m'avoir adressé ce livre aussi curieux que bien fait.

A. Thiers.

Der *zweite Abschnitt* des Werkes ist in sich von selbst ergebender Folgerichtigkeit der Darlegung der Thätigkeit des im Jahre 1845 von der französischen Regierung mit der Aufsuchung und Feststellung der geeignetsten Mittel für eine Neugestaltung der Militärmusik berufenen Ausschusses und der Ergebnisse derselben gewidmet.

Den unmittelbaren Anstoss zur Einsetzung dieser Kommission gab eine von Ad. Sax dem Kriegsminister eingereichte Denkschrift über den Verfall der französischen Militärmusik, worin als Hauptgründe das im Jahre 1834 erfolgte Verbot der Hinzuziehung von „Gagisten", die Verwendung mangelhafter Tonwerkzeuge, das fehlerhafte Verhältniss, in welchem man letztere in den Kapellen vereinigte, die Unzulänglichkeit der Anzahl der Musiker und die untergeordnete Stellung derselben im Heere angegeben waren. Diese Thatsachen, deren Richtigkeit vom Ausschuss durchaus anerkannt wurde, bildeten den

Ausgangspunkt der Arbeiten des letztern. Begreiflicherweise hatte die Zustimmung zu diesen Anschauungen den Mitgliedern desselben eine nicht geringere Anzahl von Feinden, wie Sax selbst, geschaffen, welche es an Verdächtigungen der niedrigsten Art, besonders des Vorsitzenden und Schriftführers, nicht fehlen liessen.[35]) Umso mehr hielt Kastner eine ruhige, rein sachliche, ins Einzelne gehende öffentliche Mittheilung der Absichten wie der Arbeiten des Ausschusses für geboten, der er sich mit gewohnter Gründlichkeit unterzog. „Mit der Beleuchtung der Thätigkeit des Ausschusses und der ausserordentlichen Bewegung, welche die Verbesserungspläne desselben wie die zu ihrer Ausführung vorgeschlagenen Massregeln hervorriefen, betrat ich ein schwieriges Gebiet", erklärt er selbst im Vorwort. „In dem Bewusstsein der unbeeinflussten Gerechtigkeit, welche mein Verhalten sowohl als Mitglied der Kommission, wie jetzt, da ich ihre Arbeiten bespreche, bestimmte, fand ich jedoch vollen Rückhalt für mein Vorgehen. Selbstverständlich bedurfte es dabei für eine unparteiische Feststellung der Thatsachen fast noch auf dem Kampfplatze selbst sowohl gänzlicher Unempfindlichkeit gegenüber den Beschimpfungen und dem Wuthgeschrei der Besiegten, wie grosser Zurückhaltung in der Berührung aller Punkte, in welchen Eifersüchteleien und Brotneid ins Spiel kamen. Setzt man derartigen Beweggründen stillschweigend Verachtung entgegen, so entzieht sich doch auch die höhere, an sich begreifliche Nebenbuhlerschaft hier umsomehr der Beurtheilung eines Dritten, als der-

selbe in solchen Fällen vielfach nur gekränkte Eigenliebe, Kleinlichkeit und Missverständniss sieht, wo die Betheiligten Lüge, Unredlichkeit und Unaufrichtigkeit voraussetzen."

Mit der genauen Aufzeichnung der Kommissionsarbeiten verknüpft der Verfasser, auf Grund seiner Worte in der Vorrede: „Lorsqu'on connaît bien les hommes, on apprécie mieux les faits", die eingehendern Lebensabrisse zweier Hauptbetheiligten der Angelegenheit, des Kriegsministers A. P. Moline de Saint-Yon und Ad. Sax'. Begreiflicherweise nimmt in der Darlegung der folgewichtige Wettstreit zwischen der Kapelle des letztern und der des „Gymnase musical militaire" unter Carafa einen breiten Platz ein. Nach gewissenhafter Prüfung verschiedener Vorschläge, namentlich eines von Spontini vorgelegten, welcher rückhaltslos für Sax eintrat und einen Mindestbestand von 74 Musikern für die Infanterie forderte, setzte der Ausschuss, indem er fast durchgehends Saxsche Instrumente zur Verwendung bestimmte, die Stärke der Kapellen für die Infanterie auf 55, für die Reiterei auf 36 Mann fest, das geringste Mass, welches, wie zugleich nachgewiesen wurde, erforderlich sei, um die französische Militärmusik annähernd auf die Höhe der anderer Staaten bringen zu können. Nachdem die Regierung trotzdem die Infanteriekapellen um fünf Mann gekürzt hatte, traten die diesbezüglichen Beschlüsse des Ausschusses durch ministerielle Verordnung vom 19. August 1845 in Kraft.

Danach setzten sich die Regimentskapellen für

die Infanterie zusammen aus: 1 kleinen Flöte (in C), 1 kleinen Klarinette (in Es), 14 Klarinetten (in B, ersten und zweiten), 2 Saxschen Bassklarinetten (in B), 2 Saxophonen, 2 Kornetten mit 3 Zylindern, 2 Saxtrompeten mit 3 Zylindern, 4 Hörnern mit 3 Zylindern, 1 kleinen Saxhorn (in Es), 2 Saxhörnern (in B), 2 Alt-Saxhörnern (in Es), 3 Saxhörnern mit 3 oder 4 Zylindern (in B), 4 Kontrabass-Saxhörnern (in Es), 1 Saxschen Zylinderposaune, 2 Zugposaunen, 2 Ophikleiden, 5 Schlaginstrumenten; für die Reiterei aus: 2 Harmonietrompeten, 4 Saxschen Zylindertrompeten, 2 Saxhörnern in Es, 7 Saxhörnern in B (ein Solo, drei erste und drei zweite), 2 Saxhörnern in As und 2 Saxhörnern in Es (als Ersatz der gewöhnlichen Hörner), 2 Saxotrombas, 2 kleinen Ventilhörnern, 1 Saxschen Zylinderposaune, 3 Zugposaunen, 3 Bariton-Saxhörnern in B (mit 3 Zylindern), 3 Saxhörnern in B (mit 4 Zylindern), 3 Kontrabass-Saxhörnern in Es. Für die Artillerie wurden bald darauf der letztern fast gleiche, 40 Mann zählende Kapellen vorgeschrieben.

Die 50 Mann der Infanteriekapellen hatten aus 27 Musikern und 23 Schülern, die 36 für die Reiterei aus 22 Musikern und 14 Schülern zu bestehen. Letztere waren aus den musikalisch begabten Mannschaften und Soldatensöhnen auszuwählen, die Regimentskapellmeister aus den Zöglingen des „Gymnase musical militaire“, mit der Verpflichtung einer vorher abzulegenden Prüfung. Ferner wurden in dem genannten Erlass nähere Bestimmungen über die allmälige Einführung der neuen Tonwerkzeuge ge-

troffen, eine Summe von 3000 Francs jährlich für die eingelieferten besten Tonstücke für Militärmusik ausgesetzt u. s. w.

Andern Vorschlägen des Ausschusses, welche den Ersatz der mangelhaften Signalhörner und -Trompeten durch entsprechende Saxinstrumente, das Anstreben einer Verbesserung der Stellung der Militärmusiker nach Seiten des Ranges wie der Besoldung und damit der Möglichkeit, höher gebildete Künstler zum Dienst heranzuziehen, die Errichtung von militärischen Musikanstalten nach dem Vorbild des Pariser „Gymnase musical militaire“ in andern grossen Städten des Landes, die Anstellung eines sachverständigen Instrumentenmachers bei jedem Regimente, die Gründung einer mit der allgemeinen bildenden und belehrenden, die Aufgabe der Verbreitung gediegener Tonstücke für die Regimentskapellen verbindenden Musikzeitung bezweckten, wurde von Seiten der Regierung nicht Folge geleistet.

Indem Kastner Wichtigkeit und Tragweite dieser vergebens angestrebten Verbesserungen eingehend darlegt, verbreitet er sich zugleich über seine eignen dieselben erweiternden Anschaungen der Sachlage. Dabei betont er u. a. die Nothwendigkeit, den Kapellen sowohl für allgemein unterhaltende wie rein militärische Zwecke würdige Musikstücke zu schaffen und in letzterer Beziehung die grossen Tondichter der Zeit, wie dies einst mit Lulli geschehen, zur Komposition zweckentsprechender Märsche zu veranlassen. Einer genauern Untersuchung unterwirft

der Verfasser sodann den Zustand des „Gymnase musical militaire“ und die bestehenden Bestimmungen über die Ausbildung der Militärmusiker und -Kapellmeister, wobei die bedeutende organisatorisch-pädagogische Begabung, auf welche schon in seiner Jugend einzelne treffende Züge hinwiesen, unverkennbar zu Tage tritt.

Die Veranstaltung öffentlicher künstlerischer Wettstreite empfiehlt Kastner als beachtenswerthes Mittel, den Eifer der einzelnen Kapellen anzufachen und die Leistungen derselben zu heben. Wieviel nach beiden Richtungen zu thun sei, zeigte sich anlässlich eines Militärmusikfestes, welches die „Association des artistes-musiciens“, unterstützt von bereitwilligstem Entgegenkommen des Kriegsministers und der Behörden, am 24. Juli 1846 im Hippodrom veranstaltete. An demselben betheiligten sich die Zöglinge des „Gymnase musical militaire“, die Kapellen der sechzehn Legionen der Bürgerwehr und von achtzehn Infanterieregimentern, sowie einer Legion der Nationalgardenreiterei und sechs Kavallerie- und Artillerieregimentern von Paris und der Bannmeile. Die Infanteriekapellen stellten zusammen 731, Reiterei und Artillerie 161 Mann, von welchen jedoch nur 484, bez. 82 zur Mitwirkung befähigt befunden wurden. Ebenso erwies sich bei dieser Gelegenheit wie langsam und mangelhaft den Vorschriften über die Einführung der neuen Instrumente Folge geleistet wurde. Die grossartige Aufführung selbst, welche zweitausend Mitwirkende vereinigte, beleuchtet Kastner nach Seiten der Zusammensetzung und Auf-

stellung des Orchesters (über welche Pläne beigefügt sind), der Klangwirkungen, der Wiedergabe der verschiedenen Tonstücke u. s. w. in allen Einzelheiten.

Der *letzte Theil* des „Manuel" beginnt mit der Kennzeichnung der kriegerischen Musik im Allgemeinen und wendet sich darauf im Besondern mit umfassender Sachkenntniss und Eröffnung neuer, ursprünglicher Gesichtspunkte unter Hinweis auf empfehlenswerthe Vorbilder zum Marsch, der Fanfare und andern militärischen Tonstücken im engern und weitern Sinne. Im Anschluss daran geschieht der hohen Wichtigkeit der militärischen Gesänge Erwähnung, ein Gegenstand, welchen Kastner später in einem Sonderwerke[36]) behandelte, und der ihm hier wieder zu dem in seinem Buche so vielfach zu findenden Hinweis auf Deutschland Anlass bietet, indem er eine Reihe der daselbst erschienenen Sammlungen von National- und Soldatenliedern anführt und ihren Inhalt bespricht.

In der Folge werden die unerlässlichen theoretischen wie praktischen Kenntnisse und Fähigkeiten eines Militärkapellmeisters in seiner Eigenschaft als Leiter wie als Tondichter und Arrangeur von Musikstücken — welch letzterer, nach Kastners Worten, sich namentlich hier meist zum „Dérangeur" gestalte — dargelegt, wobei die jenseits des Rheins gewonnenen Erfahrungen des Verfassers reichliche Verwendung finden, Anweisungen für die Abhaltung der Proben und die Ausführung der Tonstücke gegeben, endlich eine Reihe von Lehrbüchern und Schulen angeführt, deren Studium den Kapellmeistern

wie den Militärmusikern die Möglichkeit tüchtiger Aus- und Fortbildung gewährt.

Erläuterungen der dem Buche beigefügten Abbildungen und kurzgefasste Erklärungen der in die französische Militärmusik neu eingeführten Tonwerkzeuge schliessen diesen Theil, „einen für jeden Obersten, der auf eine gute Regimentskapelle hält, unentbehrlichen Kodex", wie derselbe in einer Besprechung genannt wird.

Die 26 Tafeln, welche in vortrefflicher Zeichnung eine grosse Zahl alter kriegerischer Tonwerkzeuge und besonders moderner Militärmusikinstrumente mit Einschluss aller im In- und Auslande zur Verwendung gelangten neuen Erfindungen bieten, sind von gleich hohem sachlichem Werthe, wie die in den Notenbeilagen gebrachten „Batteries et Sonneries". Letztere umfassen die Schlagmanieren, Signale, Pfeifer- und Trompeterstücke des französischen Heeres von Ludwig XIII. bis Ludwig-Philipp, unter welchen die der erwähnten, zahlreiche Beiträge Lullis enthaltenden handschriftlichen Sammlung von André Philidor (aus dem Jahre 1705) entnommenen und die von dem Trompeterveteranen David Bühl herrührenden, zum Theil seit dem Kaiserreich gebräuchlich gewesenen, den grössten Platz einnehmen. Das Ausland ist durch eine Reihe einem sehr seltenen, von Kastner zufällig aufgefundenen Werke von G. Fantini „Modo per imparare a suonare di tromba" (1638) entnommener italienischer Trompetensignale des 17. Jahrhunderts, wie auch solcher der Gegenwart, ferner belgischer,

preussischer, österreichischer, bairischer, sachsen-weimarscher und hannoverscher Schlagmanieren und Signale, sowie englischer Bügelhornsignale der Neuzeit vertreten. Eine Sammlung von Belegstücken zum geschichtlichen Theile des Werkes (Erlasse und Verordnungen bezüglich der französischen Militärmusik von 1670 bis 1844) bilden den Abschluss desselben.

Sowohl der Werth des »*Manuel général de musique militaire*« wie dessen zeitgemässe Bedeutung begegneten allseitiger williger Anerkennung. Die Feuilletons der Pariser Blätter brachten zum Theil umfassendere Auszüge aus demselben, u. a. der „Constitutionnel" einen solchen aus der Feder Ad. Adams, welcher darin bestätigt, dass „das Kastnersche Buch gänzlich neue Belege und zum Theil bisher vollkommen unbekannte Thatsachen mittheile, und nicht nur Musiker, sondern ebenso Laien und Militärpersonen in demselben vielfache und anregende Belehrung fänden."

Die Beurtheilungen des Werkes in deutschen Fachzeitschriften standen nicht zurück in der Würdigung desselben. „Es ist das Vollständigste und Beste, was bisher über diesen interessanten Zweig der Kunst veröffentlicht worden ist", erklärte die „Neue Berliner Musikzeitung" vom 2. August 1848. „Ueber die Gelehrsamkeit und Wissensfülle, die darin liegt, muss man erstaunen. Kastner hat Quellen, die eben nicht Jedem zu Gebote stehen, und was mehr als das sagen will, jenen eisernen Fleiss, der zur Ausarbeitung solcher Werke gehört . . . .

Eine Uebersetzung dieses Werkes ins Deutsche wäre sehr wünschenswerth und würde unserer Militärmusik sehr förderlich sein.“ Eine solche erschien nicht; doch veröffentlichte die „Neue Zeitschrift für Musik“, nachdem sie bereits (am 18. und 25. November 1848) eine eingehendere Besprechung des Buches gebracht, einen Auszug desselben von Aug. Gathy (Jahrgang 1849 und 50).

Mit grossem Interesse nahm der König von Preussen, Friedrich Wilhelm IV., von dem ihm durch den Verfasser übersandten „Manuel“ Kenntniss. Er ehrte Kastner im August 1848 durch die Verleihung der *goldnen Medaille für Kunst und Wissenschaft* und liess ihm in der Folge durch Alexander von Humboldt seine besondere Befriedigung über das Werk aussprechen. Auch der König von Belgien und die Königin von England, denen Kastner dasselbe gleichfalls zuschickte, liessen ihm ihre Anerkennung in schmeichelhaften Ausdrücken zu Theil werden.

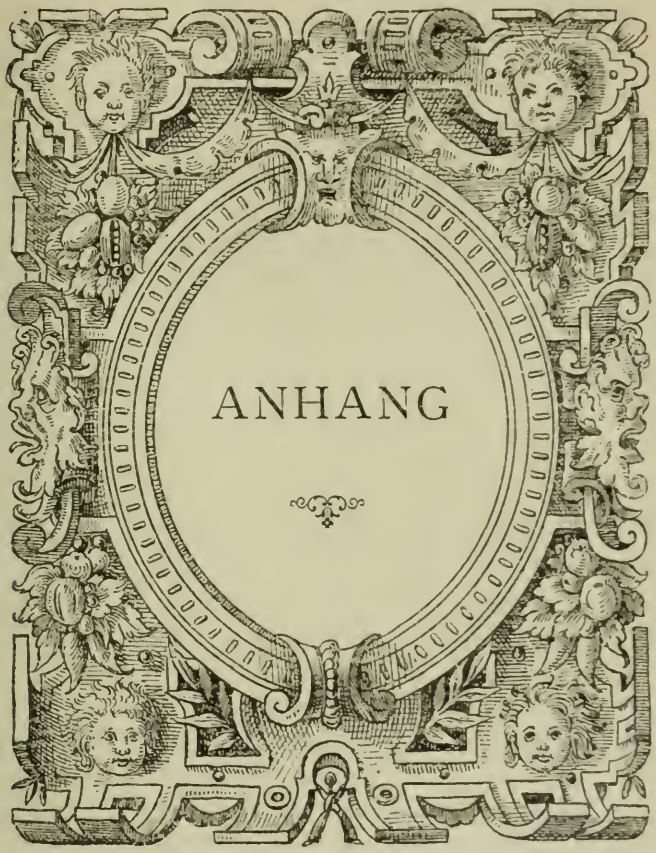
Unter den ehrenden Beurtheilungen seines Werkes in Paris musste für den Verfasser die der alten und berühmten „Société académique des Enfants d'Apollon“, gelegentlich der Aufnahme Kastners als korrespondirendes Mitglied der Gesellschaft (der im Jahre 1859 die Ernennung zum „Membre résidant“ und „Sociétaire“ folgte), von besonderm Werthe sein. „La science de la composition musicale que vous avez portée à un haut dégré“, heisst es in einem Schreiben derselben vom 18. Januar 1852, „le domaine de la pensée que vous avez enrichi par

les nombreuses productions littéraires que vous avez publiées, et surtout votre important ouvrage intitulé »*Manuel général de musique militaire*« ne pouvaient pas échapper à l'attention et à la sagacité de notre chancelier, lequel, dans son rapport, a su apprécier le mérite que vous possédez, ainsi que les qualités personnelles qui vous distinguent dans la bonne société."

Der Antheil, welchen das Erscheinen des „Manuel général de musique militaire" in militärischen und Regierungskreisen wachrief und den der „Spectateur militaire" (vom 15. April 1848) dadurch kennzeichnet, dass er am Schlusse seiner ausführlichen Besprechung des Werkes schreibt: „Der Name des Verfassers gehört von nun an nicht mehr allein der Musikwelt, sondern auch dem Heere an", hatte sich auf die Mitglieder des Herrscherhauses und Ludwig-Philipp selbst erstreckt. Die Gewalt der politischen Ereignisse, welche mit dem König, auf dessen Schreibtisch man nach seiner Flucht den „Manuel" aufgeschlagen liegen fand, auch den seinem Herrn in die Verbannung folgenden General de Rumigny entführte, unterbrach damit eine von Kastner eifrig vertretene Bewegung im Kunstleben.

Denn die unmittelbare praktische Einwirkung eines für die Allgemeinheit so nützlichen Buches wurde durch die politische Umwälzung des Jahres 1848 wesentlich aufgehalten. Zu den ersten Massnahmen der aus der Februarrevolution hervorgegangenen provisorischen Staatsgewalt gehörte die Aufhebung der die Neueinrichtung der Militärkapellen betreffenden frühern ministeriellen Verfügungen.

Den Boden einer öffentlichen Wirksamkeit nach dieser Richtung, welchen die Ereignisse Kastner in dieser Weise für die nächsten Jahre entzogen, sollte er indessen unter dem Kaiserreich umfassend wiedergewinnen und ihm die Genugthuung werden, manche seiner Vorschläge, für die er auch in der Folge bei sich bietender Gelegenheit stets warm einstand, verwirklicht zu sehen, wie denn andererseits sein Buch Anlass zu verschiedenen einschlägigen Veröffentlichungen wurde.[37])


ANHANG

1) — zu Seite 24 — Brief Rahels an Varnhagen. *Briefwechsel zwischen Varnhagen und Rahel. Leipzig* 1874. I, 296.

2) — zu Seite 26 — *Rud. v. Gottschall, Die deutsche Nationalliteratur des* 19. *Jahrhunderts.* 3. *Aufl. Leipzig* 1872. II, 51.

3) — zu Seite 29 — *A. B. Marx, Die Musik des* 19. *Jahrhunderts und ihre Pflege.* 2. *Aufl. Leipzig* 1873. S. 77.

4) — zu Seite 31 — *R. Wagner, Ges. Schriften und Dichtungen. Leipzig* 1871/83. I, 205.

5) — zu Seite 40 — *Ebenda*, IX, 68.

6) — zu Seite 45 — *Ebenda*, V, 249.

7) — zu Seite 46 — *Franz Liszt, Ges. Schriften, herausgegeben v. L. Ramann.* II. *Leipzig* 1881. S. 153.

8) — zu Seite 47 — *Gazette musicale de Paris.* 2me *année.* 1835, p. 248.

9) — zu Seite 47 — *L. Ramann, Franz Liszt.* I. *Leipzig* 1880. S. 207.

10) — zu Seite 48 — Vergl. *Rich. Pohl, Ges. Schriften über Musik und Musiker.* II. *Franz Liszt. Leipzig* 1883. S. 220 und *L. Ramann, a. a. O.* S. 293.

11) — zu Seite 84 — *G. Kastner, Les chants de la vie. Paris* 1854, p. 29.

12) — zu Seite 104 — Kastners biographische Skizze *Anton Reichas*, welcher die angeführten Stellen entnommen sind, erschien im 4. Bande der von F. S. Gassner herausgegebenen »*Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten*« (*Karlsruhe* 1841/45).

13) — zu Seite 120 — Kastner schildert seine erste Begegnung mit *Chr. Urhan* folgendermassen: »*Jamais je n'oublierai*

les particularités qui signalèrent notre première entrevue. Ayant besoin de quelques renseignements pour compléter un article sur la viole d'amour, que je destinais à mon ‚Traité d'instrumentation', je m'étais rendu chez lui un matin. Je le trouvai dans une chambre triste et nue, que garnissaient seuls une couchette et un énorme Christ. Lorsque j'eus instruit Urhan du motif de ma visite, je le vis se diriger, au lieu de me répondre, vers la croisée, dont il ferma les volets, et alors seulement il me dit: ‚J'ai l'intention de satisfaire à votre demande; que ces préparatifs ne vous étonnent point; n'allez pas vous imaginer, surtout, que ce soit là une vaine fantasmagorie évoquée par un ridicule charlatanisme. Je n'ai d'autre but que de vous placer dans les circonstances les plus favorables à l'appréciation de mon instrument.' Quelques instants s'étaient à peine écoulés que des torrents de mélodie firent irruption dans l'obscurité qui m'environnait, et, oubliant les excentricités de l'artiste dont j'avais été sur le point de me railler, j'écoutai avec une admiration profonde le virtuose qui savait tirer de la viole d'amour des sons aussi divins, aussi enchanteurs. J'étais encore sous l'empire des plus douces sensations, quand le jour reparut à mes yeux et me laissa entrevoir, dans une attitude impassible, le bon Urhan qui venait de déposer son archet.« (»Gazette musicale de Paris.« 1845, p. 392).

14) — zu Seite 140 — Die praktische Seite der *Instrumentationslehre* hatte in *Deutschland* (vor dem Erscheinen der Kastnerschen Werke) in verschiedenen Aufsätzen der Leipziger »*Allgemeinen musikalischen Zeitung*«, der Mainzer »*Cäcilia*« und andern Fachblättern, in begrenzter Weise in einzelnen Lehrbüchern der Tonsetzkunst, eingehender in *A. Sundelins* »*Instrumentirung für das Orchester*« (*Berlin* 1828), *Joh. Fröhlichs* »*Systemat. Unterricht in den vorzüglichsten Orchesterinstrumenten*« (*Würzburg* 1829), *W. Schneiders* »*Histor.-techn. Beschreibung der musikal. Instrumente*« (*Neisse und Leipzig* 1834) u. s. w. Behandlung gefunden. Ein Jahr *nach* Kastners „Traité d'instrumentation" erschien *F. S. Gassners* »*Partiturkenntniss*« (*Karlsruhe* 1838). Die ästhetische Seite zu fördern strebten, ausser den Veröffentlichungen in musikalischen Zeitschriften,

u. a. *Karl Ludwig Junkers* »*Tonkunst*« (1778), *Christ. Schreibers* Lehrgedicht »*Harmonia oder das Reich der Töne*« (*Leipzig* 1803), *Chr. Fr. Dan. Schubarts* »*Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*« (1806), *Franz Aug. von Böcklins* »*Fragmente zur höhern Musik*«, *Ludwig von Voss'* »*Ahnungen und Lichtblicke über Natur- und Menschenleben*«, Einzelnes in den verschiedenen Schriften *Joh. Friedr. Reichardts.* — Vereinzelte bemerkenswerthere Versuche auf diesem Gebiete in *Frankreich* waren in ersterer Richtung u. a. *Louis Jos. Francœurs* »*Diapason général de tous les instruments à vent, avec des observations sur chacun d'eux*« (*Paris* 1772 neu bearbeitet von *A. E. Choron*); in letzterer *de Lacepèdes* »*La poétique de la musique*« (*Paris* 1785), *J. Fr. Lesueurs* »*Exposé d'une musique descriptive*« (*Paris* 1787), Einzelnes in *A. Grétrys* »*Mémoires ou Essais sur la musique*« (*Paris, an* V).

15) — zu Seite 145 — »*Journal des Débats*« vom 2. Oktober 1839.

16) — zu Seite 146 — »*Gazette musicale*« vom 18. Januar 1846.

17) — zu Seite 147 — Vergl. *I. Theil dieses Werkes*, S. 314.

18) — zu Seite 168 — *Boursault* wies die gegen ihn gerichteten *Angriffe* in einer Schrift »*Notice sur la vie publique et privée de J. F. Boursault-Malherbe en réponse à quelques pamphlets*« (*Paris* 1819) zurück.

19) — zu Seite 169 — Im Ganzen opferte *Boursault* während des *einen* Jahres seiner *Leitung* der Pariser »*Opéra-comique*« bei 800000 Francs. »*Près de huit cent mille francs dépensés en une année pour ne pas priver la capitale d'un théâtre désiré de toute la nation prouvent que M. Boursault aime et sait encourager les beaux-arts. Si, dans toutes les parties, chaque possesseur d'une grande fortune en agissait de la sorte, tous les chênes de nos forêts ne suffiraient pas à la confection des couronnes civiques.*« ‚*Courrier des théâtres*', 29. *août* 1831.

20) — zu Seite 198 — »*Notre éminent compatriote a pour moi, indépendamment de sa qualité d'écrivain et de penseur, un grand mérite. Après une enfance et une jeunesse laborieuses, il s'est vu, par un de ces rares incidents que la Providence réserve*

à ses favoris, il s'est vu appelé par son mariage à la jouissance d'une grande fortune. Je dirai sans façon ce que seraient devenus les neuf dixièmes des jeunes hommes qui auraient rencontré une chance analogue: ils se seraient, à coup sûr, endormis dans les délices de Capoue. Et, sans aller plus loin, je confesse humblement que dans un cas pareil j'eusse été, selon toute probabilité, du nombre de ces neuf dixièmes. Pour la plupart des intelligences et des caractères il faut l'âpre stimulant de la nécessité; c'est chose si douce que de s'endormir sur l'oreiller de la paresse, lorsque la froide piqûre du besoin ne se fait pas sentir. M. Kastner a donc éprouvé — et je l'en estime doublement — le désir de justifier le choix que le ciel avait fait de lui en lui accordant le droit de vivre sans soucis matériels; il a continué à travailler comme s'il avait sa carrière à faire.« Louis Spach, Œuvres choisies. Paris et Strasbourg 1871. V, 342.

Aehnlich hatte sich in dieser Beziehung schon *A. Schindler (»Beethoven in Paris«, Münster* 1842, S. 91/92) geäussert: „*Georg Kastner*, der Deutschfranzose aus Strassburg, verdient der Dritte im Bunde zu sein, wenn von den Arbeitern im Weinberge der „Gazette musicale" die Rede ist. Wenn die Erlebnisse von Berlioz romantischer und widerwärtiger Art sind, so sind jene Kastners wohl nicht minder voll von Romantik, aber zeigen nichts von widrigen Schicksalsschlägen, desto mehr von Schicksalsliebkosungen, die den noch ganz jungen Mann von ächt deutschem Schrot und Korn in einen Palast versetzt haben, wo er an der Seite einer liebenden und kunstgeweihten Gattin frei von allen den Genius hemmenden Sorgen ein wahres und seltenes Künstlerleben lebt. So erhaben sich Berlioz trotz allen Schicksalstücken über das Gewöhnliche gestellt, festhält an seinem Idol Kunst, und darum schon allein die Verehrung Aller verdient, ebenso verdient Kastner Bewunderung und Achtung, dass er in solch glänzender Lage der bescheidene, anspruchlose, nur für das Beste seiner Kunst arbeitende Künstler geblieben, so arbeitend zwar, als sollte er mit seiner Feder die Tagesbedürfnisse beschaffen. Wie Unzählige hätten an seiner Stelle der Kunst Ade gesagt, führen in glänzenden Wagen durch die Strassen

und spielten vornehmthuende Mäcenate, wie so viele andere Kinder des Glücks! Nichts von allem Dem bei Kastner!"

21) — zu Seite 217 — *G. Kastner, Les sirènes. Paris* 1858.

22) — zu Seite 249 — *R. Wagner, Ges. Schriften.* I, 187.

23) — zu Seite 286 — Die den *Tondichter*, welcher sich in der hauptstädtischen Musikwelt noch keinen Namen errungen hatte, in Paris erwartenden *Schicksale* auf dem Wege zu dem allgemein heissersehnten Ziele, der *Erlangung* eines *Textbuches*, bez. der *Aufführung* einer *Oper*, schildert *J. Meifred* auf Grund eigner Erfahrung und Anschauung und unter steter Bereitschaft, seine Mittheilungen mit Thatsachen zu belegen, in einer längern Reihe von launigen Aufsätzen »*Les luttes du compositeur*« (»*Gazette musicale*«, 1844 und 1845), deren Hauptinhalt im Folgenden zusammengefasst ist.

Die entfernteste Aussicht, oft schon die jeder thatsächlichen Begründung entbehrende Hoffnung, von irgend einem Theaterleiter der Hauptstadt ein Textbuch zu erhalten, treibt den Tondichter, und wäre er auch die aufrichtigste Natur, unausbleiblich zur Verstellung. Die von allen Seiten auf ihn gerichteten Augen Missgünstiger und Uebelwollender, die Abhängigkeit, in der er, sobald er mit grösserm oder geringerm Rechte in den Kreis der Bewerber tritt, den vielen, meist im Verborgnen wirkenden Gewalten, vor Allem der in keiner Weise nachhaltiger zu bestimmenden selbstherrlichen Macht des Direktors gegenüber steht, zwingen ihn dazu. In kürzester Zeit wird ihm übrigens die Verstellungskunst meist in einer Weise geläufig, dass ihn der geübteste Schauspieler um die Fertigkeit und Natürlichkeit beneiden könnte, mit welcher er das billigend süsseste, einschmeichelndste, wie das nichtssagendste Lächeln, den belebtesten, durchdringendsten, verständnissvollsten, wie matten oder ins Leere gerichteten Blick zu verwenden weiss, sobald es gilt zu loben oder zu tadeln, was nicht zu loben oder zu tadeln ist. Ein Diplomat vermöchte von ihm zu lernen, wie er mit peinlichster Sorgfalt jedes unbedachte Wort über die Handlungen für seine Zwecke irgend einflussreicher Personen vermeidet, mit gut gespieltem Entzücken eine vom

Direktor entdeckte oder beschützte Anfängerin zur Catalani, Grisi erhebt u. s. w.

Doch sind dies nur die Plänkeleien des Kampfes, in den er sich begiebt. Zur Belagerung und Einnahme der Festung — des Direktors — führen sie noch lange nicht. Hierzu verhilft nur dringende mächtige Empfehlung von dritter Seite. Die Salons sind die Schmiedestätten dieser Waffe. Die Erlangung des Zutritts in einen solchen wird daher zur fixen Idee des Komponisten und mit der endlich erreichten Einladung in eine mehr oder minder einflussreiche kunstpflegende Familie glaubt er die erste Stufe der Ruhmesleiter betreten zu haben. Rückhaltslos stellt er seine Muse unter die fördernde Obhut seiner protektionssüchtigen und für neue Reize ihres Salons besorgten Beschützer. Ihren Wunsch, sein bestes Werk in demselben zur Aufführung zu bringen, beeilt er sich, wie sehr sein Inneres sich auch dagegen sträuben möge, äusserlich hoch erfreut zu erfüllen. Auf diese Weise gewissermassen zu Pathen seines jungen Ruhmes werdend, erleichtern ihm der Herr und die Frau des Hauses seinen Eintritt in die Gesellschaft. Bald umschwirren ihn seinem Herzen wohlthuende Fragen, Voraussetzungen, Prophezeihungen. Seine Komposition wird aufmerksam angehört und lebhaft beklatscht. Der erste Abend schon hat ihn zum tonkünstlerischen Orakel, zum Kapellmeister und musikalischen Festordner des Hauses gemacht. Wenn er am Klavier sitzt, steigt das Entzücken, dem er zur Grundlage dient, bis zur Schwärmerei, denn er spielt der glänzenden Jugend, welche vorher sein Werk ausführte und begeistert aufnahm, zum Tanze auf, und dieselbe ist mindestens ebenso gern bereit, ihm ihren Beifall mit den Füssen auszudrücken, wie sie es zuvor mit den Händen gethan hat.

Die grausame Nothwendigkeit, sich unermüdlich mit der freundlichsten Miene dem Vergnügen der Gäste zu widmen, bildet nur einen Theil der mit seiner Rolle im Salon übernommenen Verpflichtungen des jungen Tondichters. Er hat ausserdem für gute ausübende Kräfte zu den grössern Musikabenden zu sorgen, die alsbald von allen Seiten auf ihn niederregnenden dichterischen Erzeugnisse seiner neuen Bekanntschaften in Musik zu setzen,

Variationen über eine beliebte Weise für die Klavierspieler unter ihnen, Tänze für eine junge, geistliche Lieder für eine alte Marquise zu schreiben, die Wohlthätigkeitsaufführungen einer frommen Herzogin in einer abgelegenen Kirche zu leiten u. s. w. u. s. w. Rechnet man zusammen, was ihn dies Alles allein an Kleidern, Handschuhen und sonstigen kleinen Ausgaben kostet, so muss man gestehen, dass der Arme die erlangte Protektion mit Wucherzinsen erkauft. Da sich aber diese Dienstbarkeit nicht nur auf *einen* Salon erstreckt, man sich vielmehr bei seiner liebenswürdigen Bereitwilligkeit bald um ihn reisst, bleibt ihm zugleich auch, nachdem er tagsüber seinem Broterwerb nachgegangen ist, keine Zeit mehr für die Einkehr in sich selbst. Klopft seine Muse bei ihm an, muss sie warten, und ungewohnt dessen, entflieht sie. Sie hat Nichts zu thun mit den Marquisen und Herzoginnen, für die er Gelegenheitsstücke fertigen muss und die sie ja auch nie würden empfangen wollen.

Endlich wird dem Beklagenswerthen der Preis so vieler Mühen: das Machtwort einer massgebenden Persönlichkeit erwirkt ihm bei irgend einem Theater eine »*Audition*«. Mit diesem Ausdruck bezeichnet man in Paris die probeweise Wiedergabe einiger Musikstücke eines auf der Bühne noch nicht bewährten Tondichters, bei welcher die schlecht oder gar nicht vorbereiteten Ausführenden von den künstlerischen Absichten des Komponisten so wenig Begriff haben, wie die auserwählten mit dem Urtheil über dessen Fähigkeiten betrauten Richter auf Das hören, was ihnen vorgeführt wird.

Der sonderbare, stets gleiche Vorgang spielt sich ungefähr in folgender Weise ab. Nach unsäglichen Bemühungen, und trotz der Verwendung seiner Gönner immer noch mit unendlichen Schwierigkeiten, erlangt der unglückliche Tondichter vom Direktor die Ermächtigung, demselben einige Stücke seiner Komposition durch die Theatermitglieder vortragen zu lassen. Die Erlaubniss der Abhaltung dieser Probe wie die Mitwirkung bei derselben sind Handlungen freiwilliger kollegialischer Willfährigkeit, ein Gesichtspunkt, welchen nach jeder Richtung zu wahren der Direktor nie versäumt. Für den Komponisten birgt jede zwischen

der Zusicherung einer „Audition“ und der oft von plötzlicher Laune bestimmten unvorhergesehenen Verwirklichung derselben liegende Augenblick alle Qualen der Hölle. Ob ihm auch Zeit bleibt, die Stücke, welche gespielt werden sollen, zu instrumentiren, die Stimmen vollzählig und fehlerfrei herauszuschreiben? Ob alle Ausführenden kommen, die Sänger bei Stimme sein werden? Ob die Probe seiner Fähigkeiten den Wünschen des Direktors entsprechen und er die Frucht seiner langen Herkulesarbeiten — ein Textbuch — erreichen werde? Fragen von verhängnissvoller Bedeutung, von deren Beantwortung Ruhm oder Schande, Ruf oder Vergessen, dieses vom Künstler mehr als das eigne Grab gefürchtete Bahrtuch seines Strebens, abhängen! Plötzlich erscheint der entscheidende Tag. Blass wie der Tod betritt der junge Tondichter, gleich einem Gladiator das Lächeln auf den Lippen, die Arena, indem er alle Kraft aufbietet, die innere Bewegung zu verbergen. Er weiss wohl, dass er nicht, wie dieser, seine Vorbereitungen zum Kampfe vollenden konnte. Rasch musste er einige ohne bestimmten Zweck früher geschaffene Stücke zusammenraffen, die er in aller Eile instrumentirte, deren Stimmlagen vielleicht den ihm zur Verfügung gestellten Sängern nicht entsprechen, deren Worte wohl gar von einem seiner Beschützer herrühren; kurz, seine Waffen erscheinen ihm selbst recht ungenügend. Die Pünktlichkeit, welche durch den Theaterdienst zur zweiten Natur wird, hat die Mitwirkenden zur festgesetzten Stunde auf ihre Plätze versammelt. Die Rampe wird beleuchtet; die Sänger treten mit ihren Heften an dieselbe heran. In irgend einem Winkel des Hauses taucht der Direktor auf, umgeben von einigen die Jury vorstellenden Freunden, die aber thatsächlich kein Wort gegen die Meinung des unumschränkten Beherrschers dieser Räume einzuwenden wagen würden. Endlich giebt der Kapellmeister das Zeichen zum Beginn. Am Ende jedes Stückes klopfen die Freunde des Komponisten mit ihren Instrumenten ermuthigenden Beifall, während die Neider und Widersacher ihn auf angebliche Schreibfehler in ihren Stimmen an jenen Stellen aufmerksam machen, welche, wie der Arme hoffte, seine Kenntnisse, seine musikalische Erfindungsgabe,

seinen Abscheu vor abgebrauchten harmonischen Formeln ganz besonders darthun sollten. Beim Geräusch dieser Zeichen des Beifalls oder gegentheiliger Aeusserungen unterbricht die Richtergruppe ihre bisher lebhaft gepflegte Unterhaltung und sucht sich mit schnellem Ueberblick einen Begriff von dem Eindruck der Musik auf die Ausübenden zu machen. Mit jeder neuen Nummer aber beginnt ihr anscheinend unliebsam gestörtes Gespräch in derselben Weise und geht in vollstem Eifer bis zum Schluss der nächsten. So erreicht das Programm und damit die „Audition" das Ende. Die Freunde des Tondichters beglückwünschen ihn, die Gleichgültigen machen ein leichtes Zeichen der Zustimmung, die Uebelwollenden ergreifen ihre Instrumente und rennen wie gejagt davon. Diesen Augenblick benutzt der Direktor, um mit seinem Gefolge durch irgend eine ihm zu diesem Zweck vom Regisseur offen gehaltene Seitenthür zu verschwinden. Der Komponist aber hofft sein Urtheil zu vernehmen; wie dasselbe auch laute, er möchte es hören. Doch die Richter sind, gleich den Ausführenden, längst weggegangen. Das Theater ist leer. Sorglich löscht der Feuerwehrmann die Lampen und der Theaterdiener tritt an den Halbbetäubten heran, um ihm den Ariadnefaden durch das Labyrinth der Gänge, Treppen, Thüren in die Hand zu geben. Willenlos lässt er sich fortführen und erst draussen am hellen Sonnenlicht wird er wieder Herr seiner Sinne.

Der erste Hoffnungsschimmer in der sich des Armen bemächtigenden tiefen Niedergeschlagenheit ist die Erklärung der Freunde, seine „Audition" sei an sich wie jede andere verlaufen und weise kein besonderes Zeichen des Misslingens auf. Mit erneuter Kraft beginnt er jetzt die Jagd nach einem Textbuche. Unablässig verfolgt er den Direktor, spornt er seine Fürsprecher, schmeichelt er seinen Widersachern und erreicht endlich von dem Bühnenbeherrscher das feste Versprechen der Ueberlassung eines solchen. Doch ist derselbe nicht selbst Librettist, und wäre dies der Fall, würde er seine Erzeugnisse keinem Anfänger geben. Er beschränkt sich daher darauf, den Komponisten an irgend einen ihm bekannten Dichter zu empfehlen. Dieser versichert denselben zunächst seiner grössten

Hochachtung für dessen Talent; allein da er stets mit Musikern von Ruf arbeite, deren Partituren sofort nach Vollendung gekauft würden, könne er sich beim besten Willen keinem Verluste aussetzen. Gegen einen Tausendfrankenschein aber stehe dem angehenden Opernkomponisten ein hübsches einaktiges Textbuch zu Diensten. Mit Hülfe seiner Gönner und Freunde setzt sich dieser in den Stand, gegen gutes Geld das Textgerüst einer uralten Anekdote zu erwerben, an welchem er seine Kouplets, Duette, Trios — doch kein grösseres Ensemblestück, welches der Direktor nicht dulden würde — befestigen kann. Mit diesem mehr als trügerischen Steuer stürzt er sich vertrauensselig der Charybdis des Erfolgs entgegen. Er zweifelt keinen Augenblick, dass es ihm gelingen werde, in der Erfüllung seiner Aufgabe sowohl den Geschmack seines Lehrers, welcher breite Entwicklung der Form, wie den des Direktors, der Kürze als erstes Erforderniss eines guten Musikstücks betrachtet, nicht minder den die Melodie anbetenden der Journalisten, den prickelnde Rhythmen verlangenden des Publikums, den für dramatischen Ausdruck schwärmenden der Kunstliebhaber, endlich den der vor Allem, und mehr als alle Ausdrücke der Sprache dies zu sagen vermögen, den persönlichen Erfolg in Betracht ziehenden und anbetenden und einzig danach verlangenden und dafür schwärmenden der Sänger und Sängerinnen zu treffen.

In glücklichster Stimmung beginnt er damit, zur Feststellung eines allgemeinen Entwurfs sein Stück zu lesen und sucht sich dann über den den Personen und Situationen entsprechenden musikalischen Charakter klar zu werden. Wenn er dies Alles begriffen zu haben glaubt und die auf ihn einstürmenden Gedanken in seinem Kopfe in dem Fieberparoxismus durcheinanderbrausen, aus welchem beim Genie die Eingebung erwächst, während derselbe bei den Meisten nur eine Art Migräne erzeugt, geht er ans Werk. Die linke Hand ruht auf den Tasten seines Klaviers, während die rechte in wilder Hast unentwirrbare Zeichen: melodische Gedanken, Gänge der Bässe, Eintritte der verschiedenen Instrumente und Stimmen u. s. w. auf das Papier wirft. Die Freunde, welche er in seine Schöpfung einweiht, ertheilen

ihm nun ihre Rathschläge, die sich, wie auch ihre Urtheile, gewöhnlich durchaus widersprechen. Dadurch einigermassen beirrt, wendet sich der Komponist an den Verfasser des Textes, der ihm ja, wie er denkt, am sichersten zu sagen im Stande sein wird, ob er auf dem richtigen Wege wandle. Der Dichter kommt und hört den Vortrag der Partitur augenscheinlich mit voller Aufmerksamkeit an. Zwischen den einzelnen Nummern nur wirft er einen flüchtigen Blick auf seine Uhr, die er, ohne sie herauszuziehen, aus der Westentasche hebt. Kein Laut des Lobes oder des Tadels kommt aus seinem Munde. Endlich ist der Komponist zu Ende. Mit gerötheten Wangen und Lob heischendem Auge fragt er, ob die Musik der Dichtung, den Charakteren und Situationen entspreche, ob zu hoffen sei, der Erfolg werde das Ganze auf seine Flügel nehmen. „Mein Lieber", antwortet ihm der Verfasser des Textbuches ruhig, „diese Dinge lassen sich erst nach der Aufführung beurtheilen. Doch kann ich Ihnen jetzt schon sagen, dass das Duett fünf, das Terzett sieben Minuten zu lang, die Arie des Tenors dagegen nicht lang genug ist. Den Tenor ziehe ich nämlich für den Erfolg des Stückes in erster Reihe in Betracht. Richten Sie nun dies Alles entsprechend ein und reden Sie dann mit dem Direktor."

Ein eisiger Schauer fasst den Bedauernswürdigen bei dem Gedanken, sein Werk dem in musikalischen Dingen meist vollständig unwissenden Theaterleiter, dem übelwollenden, oft eifersüchtigen Kapellmeister vorlegen zu müssen. Doch fasst er sich im Hinblick auf die Aufführung, in welcher er Belohnung für alle Qualen zu finden hofft. Er stürzt nach dem Theater, seine noch feuchte Partitur abzuliefern und empfängt darüber in der Kanzlei eine an Vollständigkeit Nichts zu wünschen übrig lassende Bescheinigung. Nun aber gilt es, des Direktors habhaft zu werden, um Tag und Stunde zu bestimmen, an welchen seine Partitur geprüft, über Besetzung, Proben u. s. w. verhandelt werden soll. Wieder bedarf es wochenlanger rastloser Bemühungen und des Aufgebots aller Machtsprüche seiner Gönner, um zu diesem Ziele zu gelangen. Umgeben von seinen Freunden, den Kapellmeister zur Seite, schickt sich der Direktor endlich an, die Musik zu hören,

oder dies wenigstens vorzugeben. Wie schlägt dem Komponisten das Herz, wenn er an verhängnissvoller Stätte seine Partitur mit allerhand unheimlichen Rothstiftzeichen bemalt, schon auf dem Klavier aufgeschlagen findet! Unruhig forschend fliegt, während er daran Platz nimmt, sein Auge nach den gleichgültigen Gesichtern seiner Richter und zitternd greift er in die Tasten, die Ouverture zu beginnen. Kein Laut ertönt, als er damit zu Ende ist. So gut es geht, erzählt er den Inhalt des Dialogs und gelangt zur ersten Gesangnummer, die er mit seiner „Komponistenstimme“ nach besten Kräften vorträgt. Wieder blickt er angstvoll fragend nach seinen Richtern, die fortdauernd stumm, ohne jeden Ausdruck im Gesichte, dasitzen. Nach stundenlanger Anstrengung kommt er an den Schluss der Partitur. Jetzt beginnt die Verkündigung seines Urtheils. Stolz auf seine reichen praktischen Erfahrungen macht der Direktor seine Einwendungen. Sie sind Befehle, denen sich der Tondichter unbedingt zu unterwerfen hat. Doch kann er nicht umhin, sein schönstes Stück zu vertheidigen, das der Bühnenbeherrscher viel zu lang findet. Unglücklicherweise führt der arme Opernkomponist in seinem Eifer die musikalischen Gesetzbücher Catels und Reichas zur Begründung seiner Sache an. Der Direktor, welcher diese Namen nicht kennt und der Meinung ist, es sei von irgend welchen Gesetzen des Römischen Rechts die Rede, ärgert sich über seine Unwissenheit und beharrt nun erst recht auf seiner Meinung. Um den gelehrten Gegner zu entwaffnen, ruft er den Kapellmeister zu Hülfe, welcher, zwischen sein künstlerisches Gewissen und seinen persönlichen Vortheil gepresst, sich durch einige dunkle, nichtssagende und die Frage selbst unentschieden lassende Worte aus der Sache zu ziehen weiss. „Sie mögen sich so lange Sie wollen auf Catel und Reicha berufen“, schreit der Direktor endlich; „ich bestehe auf der Kürzung!“ — „Ich möchte ja gern Ihrem Wunsche nachkommen“, stammelt der Komponist blass vor Furcht und Kränkung; „aber ich weiss wahrhaftig nicht, wo man einen Strich anbringen könnte.“ — „Wenn es nur das ist“, entgegnet ihm triumphirend der Direktor, „so kann ich Ihnen aus der Verlegenheit helfen. Ich kürze, denke ich,

lange genug, um zu wissen, wie man das macht!“ Indem er dabei roh die Partitur ergreift, sagt er in befehlendem Tone zum Kapellmeister: „Suchen Sie einmal eine Dominante in dem Stück!“ Der Kapellmeister bezeichnet mit der Ruhe und Kaltblütigkeit eines an solche Abschlachtungen gewöhnten Mannes seinem Herrn eine Dominante. Mit befriedigter Miene erklärt dieser nun dem Tondichter: „Jetzt passen Sie auf, junger Mann, wie man Striche in den Opern macht!“ Und mit einem Zuge des Rothstiftes streicht er von der Dominante an den Rest des Stückes. Der alte Praktiker hatte nämlich wiederholt Kürzungen von der Dominante aus vornehmen sehen und glaubte damit das Geheimniss des „Streichens“ ergründet zu haben. „Herr Direktor“, fleht der Komponist, „so kann ich meine Nummer unmöglich abschliessen! Kein Stück kann mit der Dominante enden! Gestatten Sie mir wenigstens einen vollkommnen Schluss anzubringen!“ — „Meinetwegen mögen Sie denn einen vollkommnen Schluss anbringen! Sie werden hoffentlich darin, dass ich Ihnen dies Zugeständniss mache und Ihr Stück überhaupt annehme, ein Zeichen ganz besondern väterlichen Wohlwollens erkennen!“ Seiner selbst kaum mehr mächtig dankt der Tondichter für Das, was er in der allgemeinen auf ihn eindringenden Begriffsverwirrung schliesslich selbst für ausserordentliche Güte halten zu müssen glaubt.

Nun gelangt die Frage der Besetzung zur Sprache, für welche der angehende Opernkomponist während seiner Arbeit, in begreiflicher Verkennung der Verhältnisse, die besten Kräfte des Theaters ins Auge gefasst hatte. Bei jedem Namen, den er nennt, verfinstert sich das Gesicht des Bühnenmachthabers mehr, bis es schliesslich zu einer vollständigen Grimasse geworden ist. „Sie träumten wohl, junger Mann, als Sie an diese Besetzung dachten,“ erwidert er ihm. „Wer sollte mir denn da die neuen Stücke bekannter Meister singen? Doch will ich Ihnen hierin nicht im Wege stehen. Sprechen Sie selbst mit den betreffenden Künstlern. Ich verpflichte mich, Alles zu bestätigen, was Ihnen dieselben zusagen werden!“ Entzückt von diesem Worte eilt der Komponist zum Tenor und trägt ihm seinen Wunsch vor. „Ehe

ich Ihnen ein Versprechen machen kann", erklärt ihm dieser höflich, „muss ich die übrige Besetzung des Stückes kennen. Haben Sie schon Zusagen von anderer Seite?" — „Nein", antwortet der Tondichter. „Ich glaubte, die Ihrige sei die wichtigste und werde mir alle übrigen sichern; ja, Ihre Mitwirkung allein schon wäre hinreichend, einen Erfolg der Oper zu verbürgen!" — „Sehr schmeichelhaft," entgegnet der Tenor, „aber bevor ich mich zur Uebernahme der Rolle verpflichte, muss ich doch über die andern Beschäftigten klar sein." Dieselbe Antwort wird dem Armen von allen in Aussicht genommenen Sängern und Sängerinnen und ein neuer Zug „väterlichen Wohlwollens" von Seiten des Direktors vermittelt dem Verzweifelnden endlich die Besetzung seiner Oper mit Kräften zweiten und dritten Ranges. Dann beginnen die Proben und damit eine Kette neuer Leiden des sein Werk verstümmelt, seine Absichten verkannt, seine schönsten Effekte verfehlt sehenden unglücklichen Opernkomponisten.

24) — zu Seite 344 — »*Les effroyables abus, que je n'ai pu qu'esquisser,*« heisst es u. a. in den Aufsätzen »*Dangers de la situation actuelle de la musique dramatique*«, von *F.-J. Fétis* über die damaligen Verhältnisse der »*Académie royale de musique*«, »*ne se bornent point à leurs résultats immédiats; ils en ont d'indirects, qui ne sont pas moins désastreux; car le découragement, inséparable de ces abus, a diminué la personnalité de tous les artistes. Chanteurs, choristes, orchestre, tout le monde se ressent de cet état de choses, et l'exécution est en général d'une désespérante médiocrité. Ce que j'ai entendu à l'Opéra dans ces derniers temps, n'était pas au-dessus de ce qu'on entend dans quelques villes de province. Est-ce donc pour une si honteuse dégénération d'un spectacle autrefois si renommé, qu'un privilége et qu'une riche subvention sont concédés par le gouvernement?*«

25) — zu Seite 356 — *Meyerbeer* hatte sich von Berlin aus in einem Briefe an *Kastner* vom 12. April 1844 Auskunft über die Zubereitungsart der »*Salade Boursault*« erbeten. „Indem ich mich auch Ihrer Frau Schwiegermutter bestens empfehle", schrieb er, „trage ich derselben eine très humble sup-

plique vor, deren Befürwortung Sie, mein Theurer, bei ihr übernehmen müssen. Ich habe meiner Frau so oft und so viel von der Ambrosia, die man ‚Salade à la Montrond' nennt, und die ich so oft und so vortrefflich bei Ihrer Frau Schwiegermutter gegessen habe, gesprochen, dass sie sehr gern das genaue Rezept zur Zubereitung derselben haben möchte. Doch muss ich Sie bitten, werther Freund, dass, wenn Sie mir dies Rezept schicken, Sie mir es ins Deutsche übersetzen, denn obgleich ich Ballanche, Lamennais, Fourier und Saint-Simon ohne Diktionär lesen könnte, so glaube ich doch nicht, dass ich die deutschen Namen der tausend göttlichen Kräuter und sonstigen Ingredienzien, die diesen herrlichen Salat bilden, unserer Köchin hochdeutsch vortragen könnte."

26) — zu Seite 356 — „*Meyerbeer* hatte gerade eine Kanzlei zur regelmässigen Besorgung der öffentlichen Stimmen. Leise wurde in Paris, in London, in Berlin, in Leipzig präludirt, wenn etwas von ihm kommen sollte, auch wenns nur eine Wiederaufnahme seiner Oper war, und von Woche zu Woche wuchs das Präludium zu stärkerm Tone und die Zahl der Städte und ihrer Zeitungen wurde immer grösser und die Fragen und die Notizen erhoben sich bis zum Forte, ja zum Fortissimo, bis der Paukenschlag eintrat mit der wirklichen Aufführung. Es war ein wohlgeleitetes Pressbureau." *(Heinrich Laube, Ges. Schriften. Wien* 1875. I, 385*)*. Die Verkörperung desselben war Mr. *Gouin*, sous-directeur à l'administration des postes in Paris, „la pensée du maître incarnée: non la pensée qui crée, mais celle qui agit, qui va, qui trotte, qui démène" nach der Bezeichnung *Henri Blaze de Burys (»Meyerbeer et son temps«. Paris* 1865. Chap. XII*)*. Eine kleine Probe dieser „vollendetsten Systematik der literarischen Industrie", mit welcher Meyerbeer, wie sich Laube äussert, seine Werke einzuführen und aufrecht zu erhalten wusste, hat *Wilh. Tappert* in seiner Schrift *»R. Wagner« (Elberfeld* 1883*)* aus einer deutschen Musikzeitung zusammengestellt.

27) — zu Seite 357 — *R. Wagner, Ges. Schriften.* IV, 310.

28) — zu Seite 368 — Ueber die verschiedenen *Sax-Instrumente* s. *Kastners »Supplément au traité général d'instrumen-*

28*

tation« und »*Supplément au cours d'instrumentation considéré sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art*«; Abbildungen der Saxhörner und Saxposaunen finden sich in *Kastners* »*Manuel général de musique militaire*«, planches XX—XXIII. — Eine Uebersicht aller Erfindungen und Verbesserungen Sax' giebt *Oscar Comettant* in seiner »*Histoire d'un inventeur au 19. siècle. Adolphe Sax, ses ouvrages et ses luttes*«. *Paris* 1860, p. 522/23.

29 — zu Seite 368 — Auf die Vortheile, welche dem Tondichter aus der Benutzung der Blasinstrumente des Orchesters im Sinne ihrer Gattungsverwandtschaft erwachsen, hatte *Kastner* bereits in seiner *Instrumentationslehre* hingewiesen: »*Dans la première édition de notre ‚Cours d'instrumentation considéré sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art'*«, schreibt er in seinem ‚*Manuel général de musique militaire*', Seite 296, »*nous avons des premiers fourni le plan de quelques-unes de ces associations génériques avec les ressources qu'on possédait alors. Dans celle du hautbois, par exemple, nous comprenions, indépendamment de cet instrument (le hautbois actuel), le cor anglais, le basson et le contre-basson. M. Fétis est venu corroborer de son témoignage nos observations sur l'utilité d'un pareil système.*«

30) — zu Seite 369 — »*Le premier saxophone créé appartenait au régistre grave; nous l'avons le premier employé à l'orchestre dans la partition de notre grand opéra biblique ‚Le dernier roi de Juda'*«. *G. Kastner*, »*Manuel général de musique militaire*«, p. 235. — »*Le saxophone est encore trop neuf pour avoir une histoire, mais on peut dire sans crainte qu'en l'inventant, M. Sax a ajouté une nouvelle voix à l'orchestre. En* 1844 *M. G. Kastner, dans ‚Le dernier roi de Juda', fit faire à cet instrument ses débuts dans la musique instrumentale.*« *H. Lavoix fils, Histoire de l'instrumentation. Paris* 1878, p. 127.

31) — zu Seite 370 — *G. Kastner, Méthode complète et raisonnée de Saxophone, Avant-propos.* — In diesem Werke, welches genaue Abbildungen der verschiedenen *Saxophonarten* enthält, spricht sich Kastner (S. 22) noch folgendermassen über die neue Erfindung aus: »*C'est en étudiant la composition des or-*

chestres et en comparant entr'elles les diverses natures de timbre, que M. Sax a conçu la première idée du Saxophone. En effet dans nos orchestres militaires, les instruments en bois sont sans force pour lutter contre le chœur des cuivres; dans nos orchestres de symphonie, les instruments à cordes sont impuissants à se faire entendre concurremment avec ceux à vent. Il fallait donc imaginer une sorte de concordant, d'intermédiaire, participant des uns et des autres, n'écrasant point les plus faibles, ne se laissant pas écraser par les plus forts. Le Saxophone, il faut en convenir, est venu donner la solution de ce difficile problème et il est appelé à rendre d'inestimables services dans nos orchestres militaires et de symphonie. Quelques personnes ont prétendu que le Saxophone n'était qu'un ophicléide avec un bec de clarinette; d'autres l'ont comparé au batyphon ou à quelqu'instrument de même nature. Le Saxophone n'a aucune analogie ni avec ces instruments, ni avec aucun autre instrument connu: c'est une création complètement neuve et originale et quelques lignes suffiront pour en établir la preuve. Une première particularité du Saxophone c'est que son cône est parabolique dans toute sa longueur, tandis que les tubes des autres instruments forment un cône cintré et généralement cylindrique dans une grande partie, d'où il résulte que chez le premier (le Saxophone), les vibrations se produisent par ondulations contre la paroi, dans toute sa longueur, tandis que chez les seconds (ophiclèide, trompette et trombone) elles se frappent directement d'une extrémité à l'autre. Cela vient, avons-nous dit, de ce que le tube du Saxophone est parabolique, et aussi de ce qu'il possède une embouchure à anche. Sur le Saxophone l'octave supérieure s'obtient au moyen de deux petites clefs, qui représentent comme effet acoustique le système des sons harmoniques sur un instrument à cordes.«

32) — zu Seite 373 — Die Pariser Schicksale *Ad. Sax'* bis zur Februarrevolution erzählt *Kastner* in seinem »*Manuel général de musique militaire*«, S. 230 ff.; nach ihm, weiterreichend und ausführlicher, *O. Comettant* in seinem 1860 erschienenen Buche »*Histoire d'un inventeur du 19. siècle*«.

33) — zu Seite 373 — Der Brief *J.-F. Fétis'* an *Kastner*

über eine neuere von Sax ersonnene Verbesserung ist vollständig abgedruckt in der »*Gazette musicale*« vom 6. November 1859.

34) — zu Seite 376 — *O. Comettant*, l. c. p. 117/119, berichtet über die nähern Umstände dieses *rettenden Einschreitens Kastners* zu Gunsten *Ad. Sax*' und die ersterm bei der Zurückkunft zu Hause gewordene Ueberraschung:

»*Un jour encore les fatales affiches de vente par autorité de justice étaient placardées à la porte de l'inventeur et pendant les travaux préparatoires dont le concours du Champ de Mars a été le couronnement, on allait tout vendre chez l'artiste infortuné. M. K. vint passer devant la maison désolée du facteur, où rôdaient des groupes insolites. Il s'informe, et apprend de Fessy le malheur qui menace Sax.*

‚Et pour quelle somme', dit M. K., ‚Sax est-il saisi?'

‚Pour 400 francs', répond Fessy.

‚Comment! Pour une si misérable somme on ruinerait l'établissement d'un homme de génie, dont les travaux ont déjà tant contribué au progrès de l'art musical et à la richesse de la facture! En vérité, c'est une honte de traiter un tel homme avec une semblable rigueur.'

‚Le génie', répondit Fessy en souriant tristement, ‚n'est pas une monnaie courrante, et on ne solde pas des mémoires de fournisseur avec de l'imagination.'

‚Venez, Fessy, venez jusque chez moi, je vous remettrai les 400 francs nécessaires pour éviter une si déplorable catastrophe.'

En arrivant chez lui, M. K. court à son secrétaire, l'ouvre et dit à sa femme: ‚Va vite dans ta chambre et apporte-moi tout ce que tu as; c'est ce malheureux Sax, dont on va vendre les meubles!'

La femme arrive avec tout son argent. M. K. le remet à Fessy, qui ne perd pas un instant, et vole chez l'inventeur.

Cette journée devait être doublement heureuse pour M. K., heureux, d'abord, d'avoir fait une bonne action. C'est Alphonse Karr qui me l'apprend:

M. K., dit-il, est un compositeur distingué, et le plus excellent homme du monde. Une amie de sa femme, dont

le mari occupe une position importante,[1]*) apprend qu'il est compris dans la promotion des membres de la Légion d'honneur, et elle vient l'avertir. Grande joie dans la maison! M. K. doit venir chercher sa femme pour la conduire chez ses amis; on lui prépare son habit sur une chaise, et on attache un ruban rouge à la boutonnière de cet habit. Comme il va être étonné, comme il va être heureux!*

. . . . . .

K. est venu si vite qu'il ne peut plus respirer. Enfin quand il a vu F. partir avec l'argent qui doit sauver le pauvre S., il se remet et s'excuse auprès de l'étrangère.

‚Eh bien, Monsieur K., ne vous gênez pas, je cause avec votre femme; habillez-vous vite, elle vous attend depuis une heure.‘

‚C'est vrai, nous dînons dehors.‘

Il va sortir.

‚Mais prenez donc votre habit, qui est sur la chaise!‘

K. va prendre son habit; alors seulement il voit sa croix, il pâlit, il chancelle, il est obligé de s'asseoir; sa femme l'embrasse.

Et moi, si j'avais été là, je les aurais embrassé tous les les deux. Des gens bons et heureux, cela raccommode avec le monde . . . .

Recevoir la croix d'honneur le jour même où l'on sauve de la ruine un homme d'honneur, qui est aussi un homme de génie! Le hasard aurait-il de l'esprit et du cœur?«

35) — zu Seite 383 — *G. Christ. Grosheim, Fragment aus der Geschichte der Musik. Mainz* 1832.

35a) — zu Seite 408 — Näheres über die gegen den *General de Rumigny* und *Kastner* besonders gelegentlich des Saxschen Prozesses im Jahre 1847 erhobenen *Verdächtigungen* bringt *O. Comettant, l. c.* Chap. XXXI.

36) — zu Seite 413 — *G. Kastner, Les chants de l'armée française. Paris* 1855.

---

1) *Madame Elisabeth Cavé.*

37) — zu Seite 418 — *A. Perrin, Réorganisation des musiques régimentaires en France. 2e édition. Mézières* 1852. — *J. Chrétien Roth, Les musiques militaires en France. De leur réforme au point de vue de l'amélioration du sort des musiciens et de leur perfectionnement dans la limite des crédits du budget. Strasbourg s. d. — A. Elwart, Manuel des aspirants aux grades de sous-chef et de chef de musique de l'armée. 2e édition. Paris, s. d.* (1861), u. a.

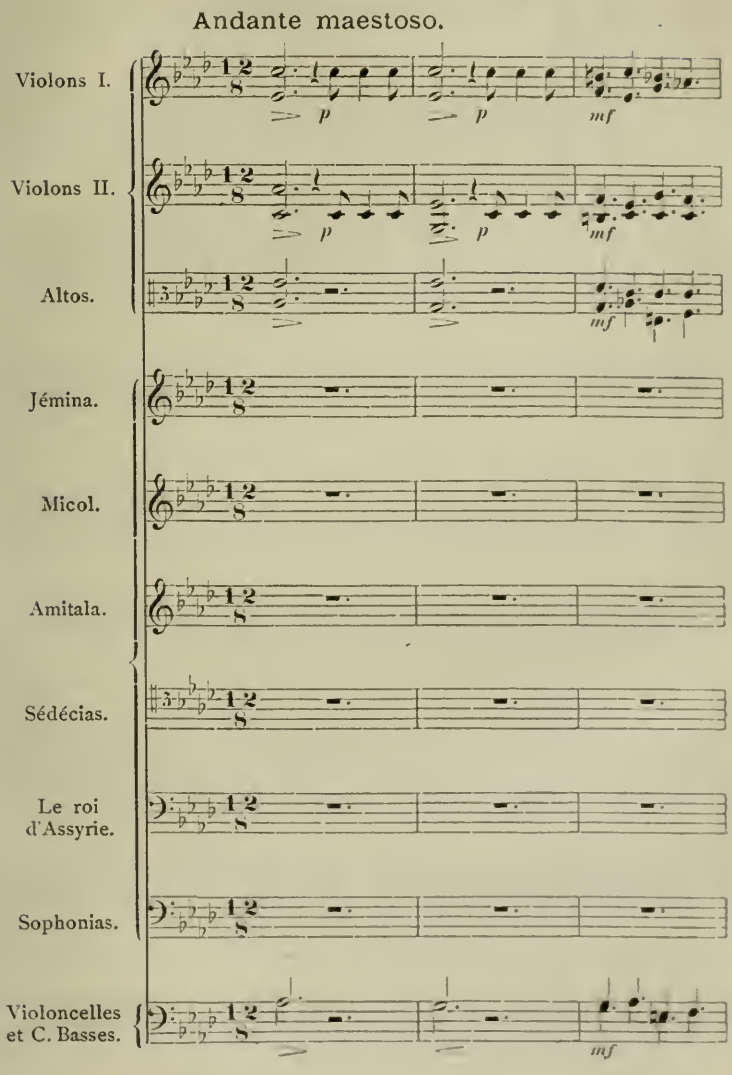
Ende der ersten Hälfte des zweiten Theils.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

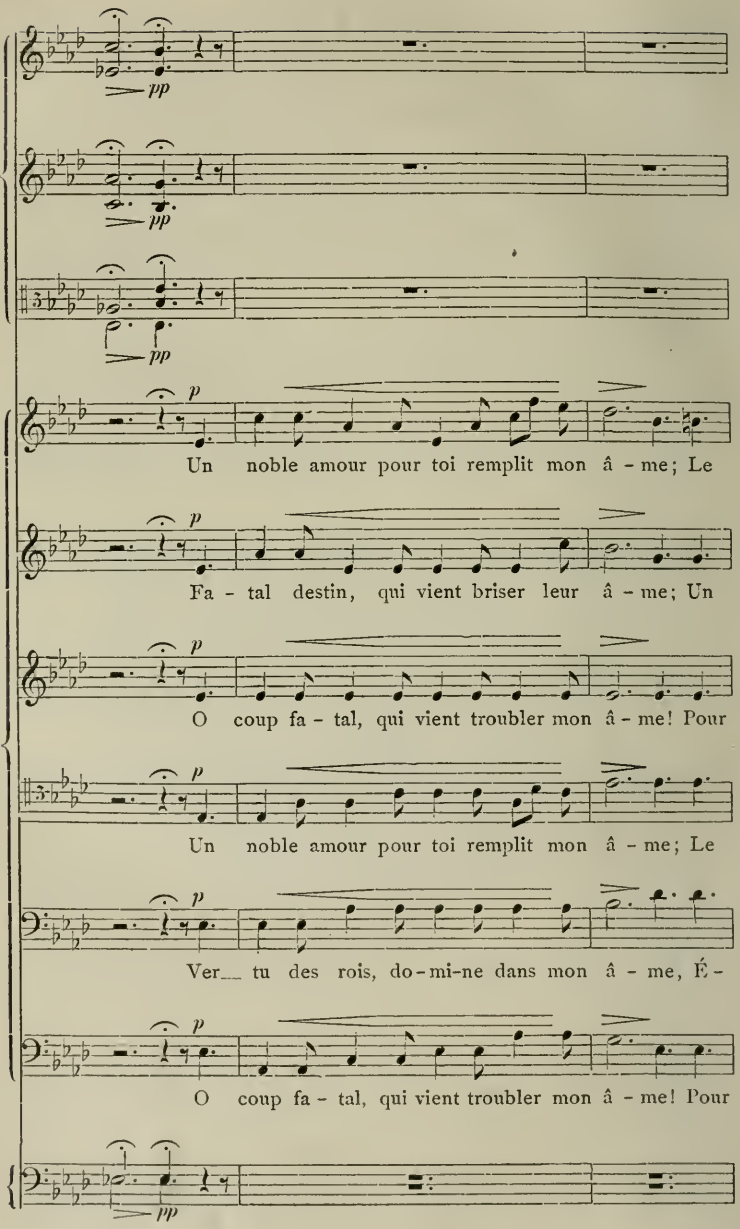
SEXTETT

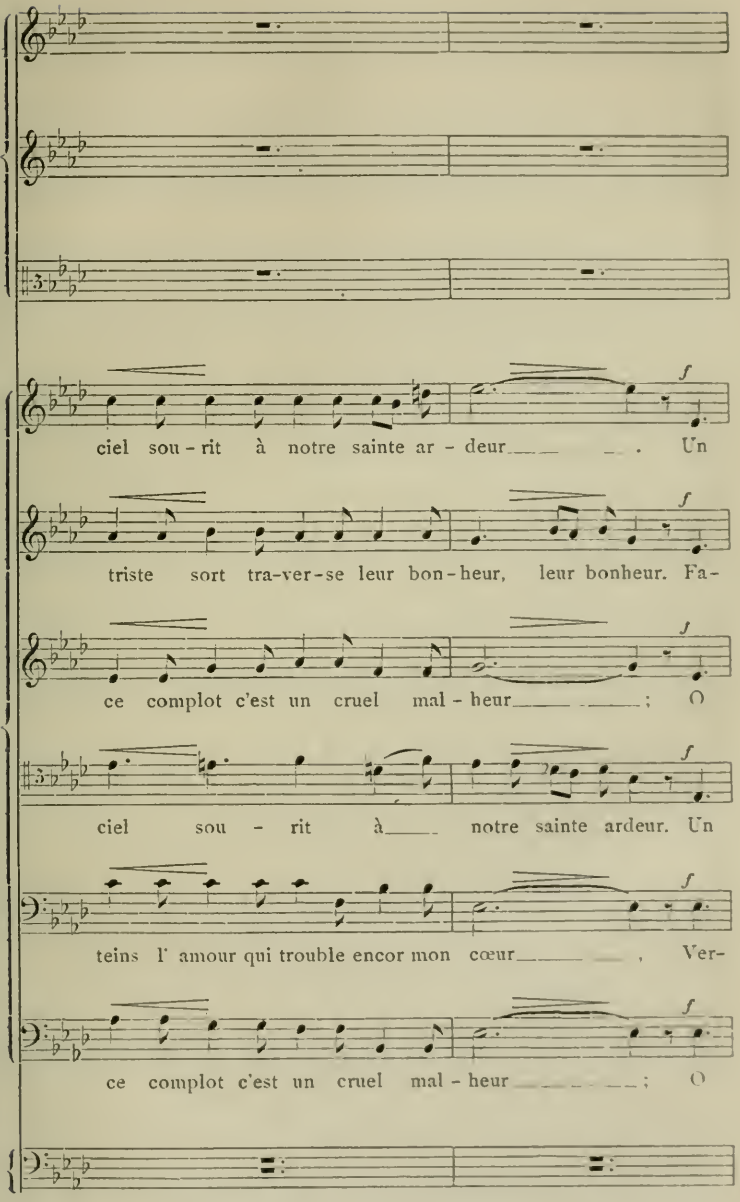
aus Kastners ungedruckter grosser biblischer Oper

»LE DERNIER ROI DE JUDA«.

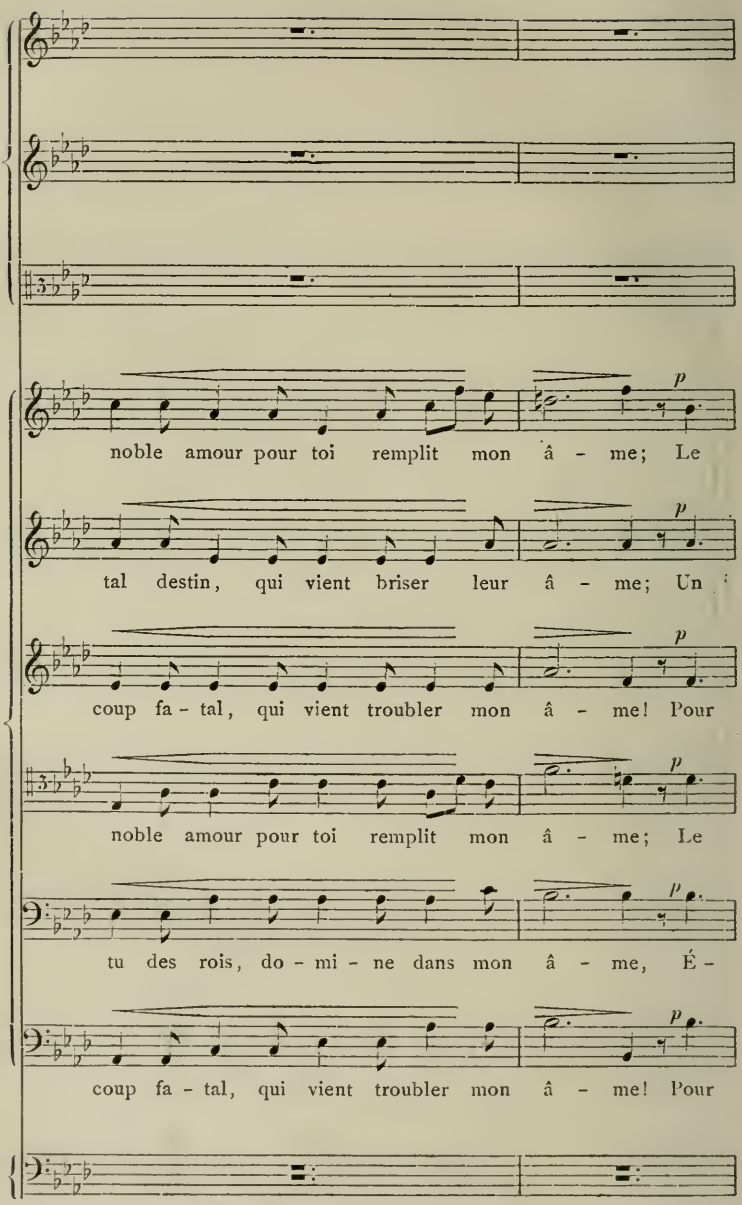


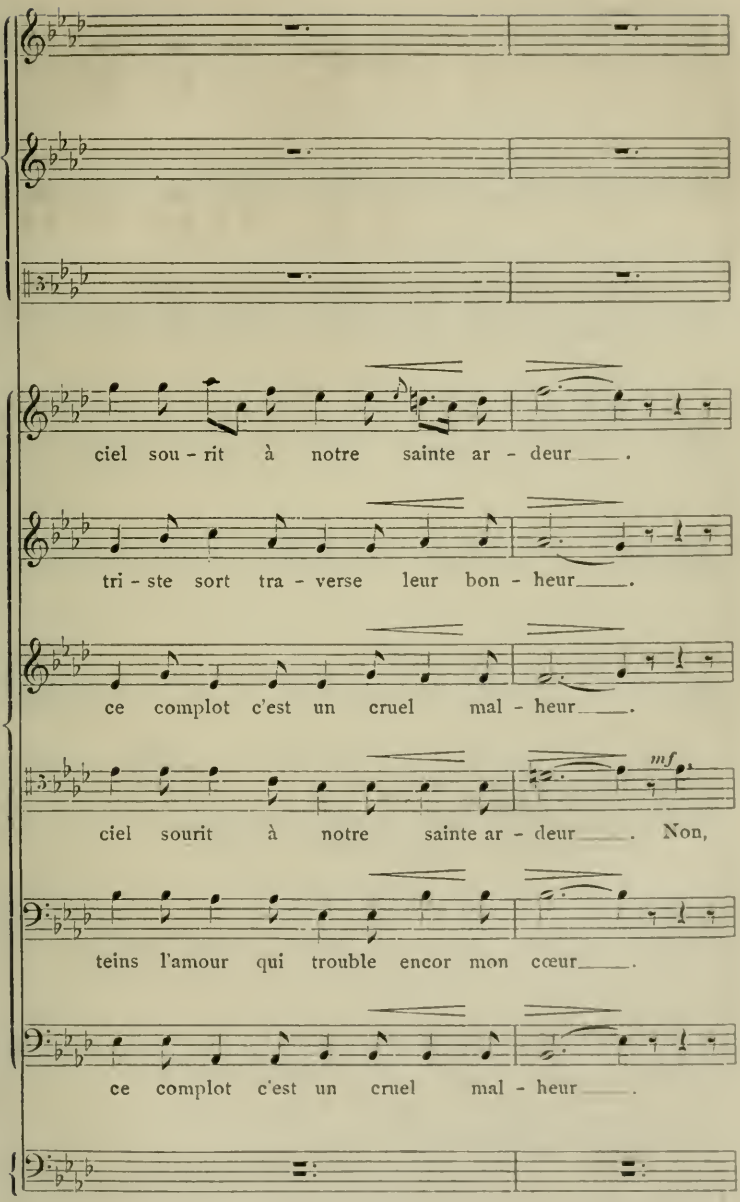
1

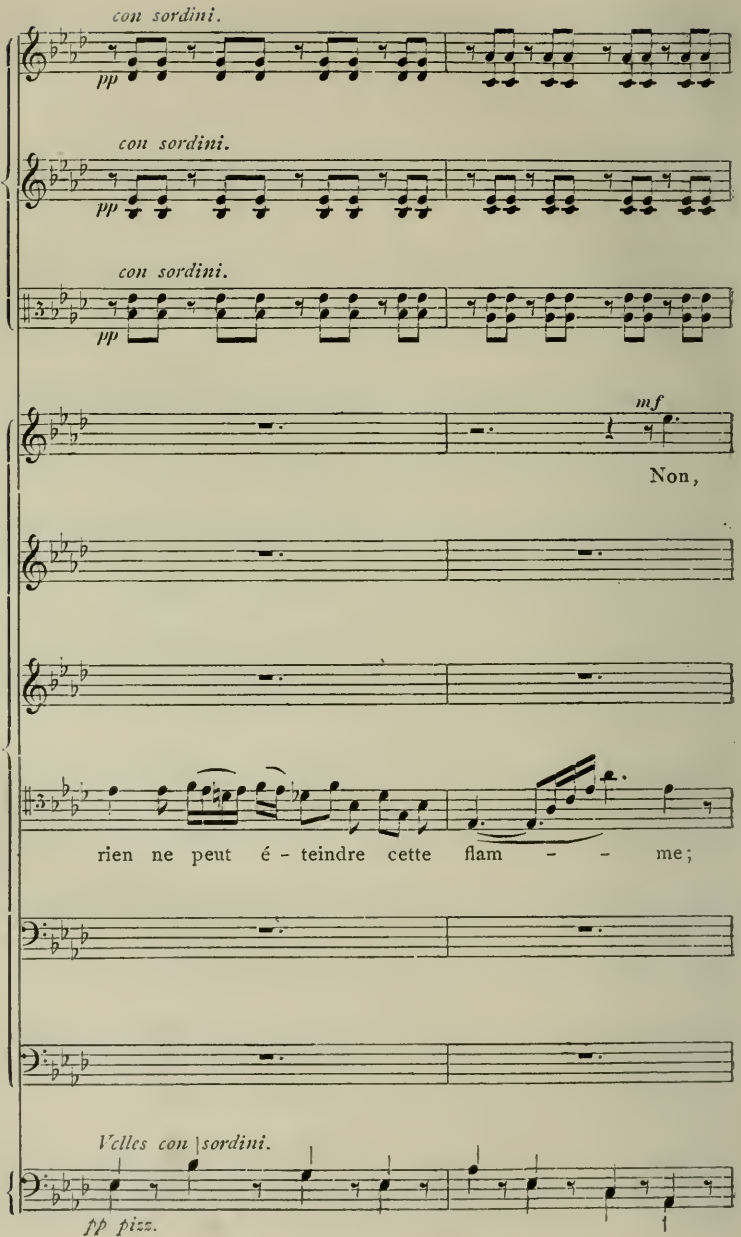

pp
pp
pp
p
Un noble amour pour toi remplit mon â - me; Le
p
Fa - tal destin, qui vient briser leur â - me; Un
p
O coup fa - tal, qui vient troubler mon â - me! Pour
p
Un noble amour pour toi remplit mon â - me; Le
p
Ver_ tu des rois, do-mi-ne dans mon â - me, É -
p
O coup fa - tal, qui vient troubler mon â - me! Pour
pp

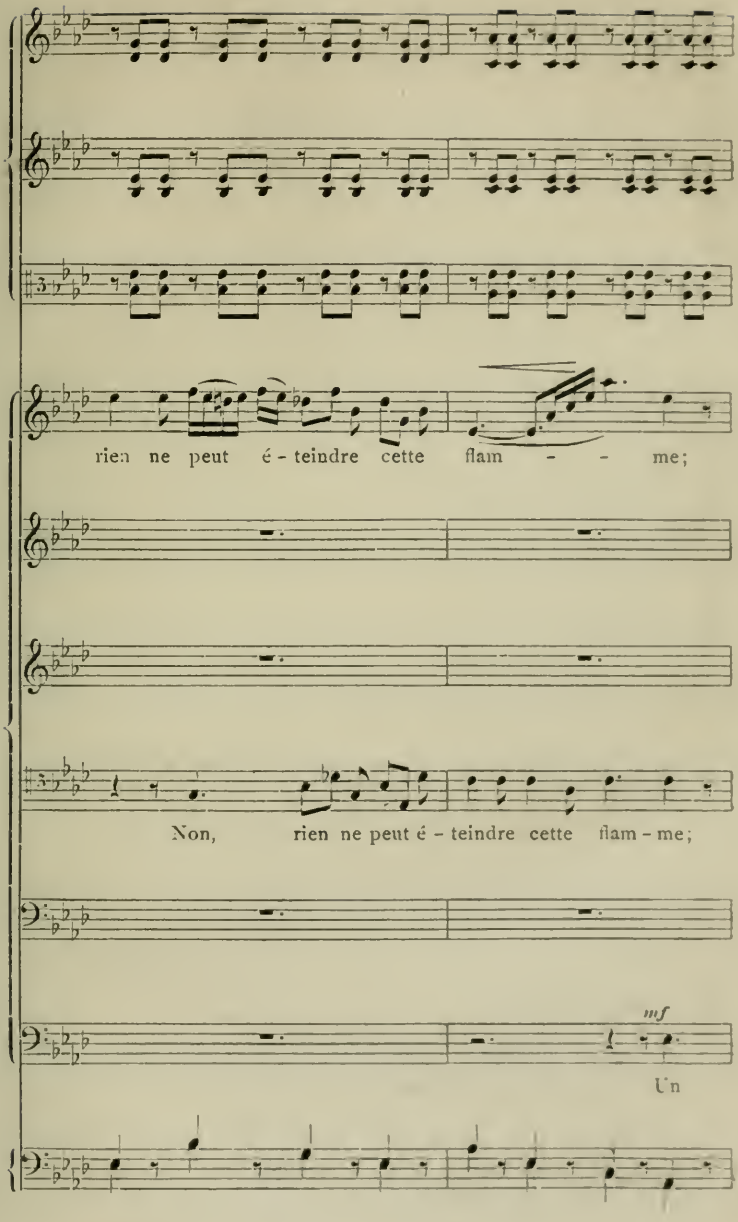

ciel sou - rit à notre sainte ar - deur . Un
triste sort tra-ver-se leur bon-heur, leur bonheur. Fa-
ce complot c'est un cruel mal - heur ; O
ciel sou - rit à notre sainte ardeur. Un
teins l' amour qui trouble encor mon cœur , Ver-
ce complot c'est un cruel mal - heur ; O

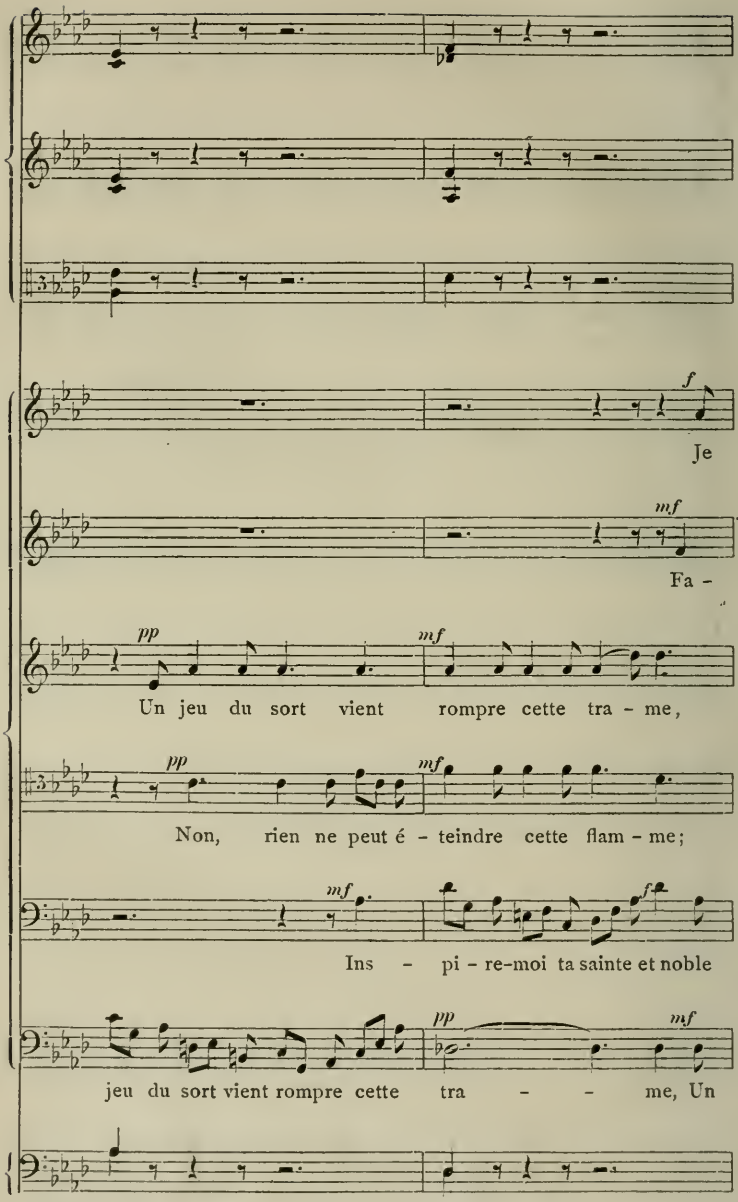
1*

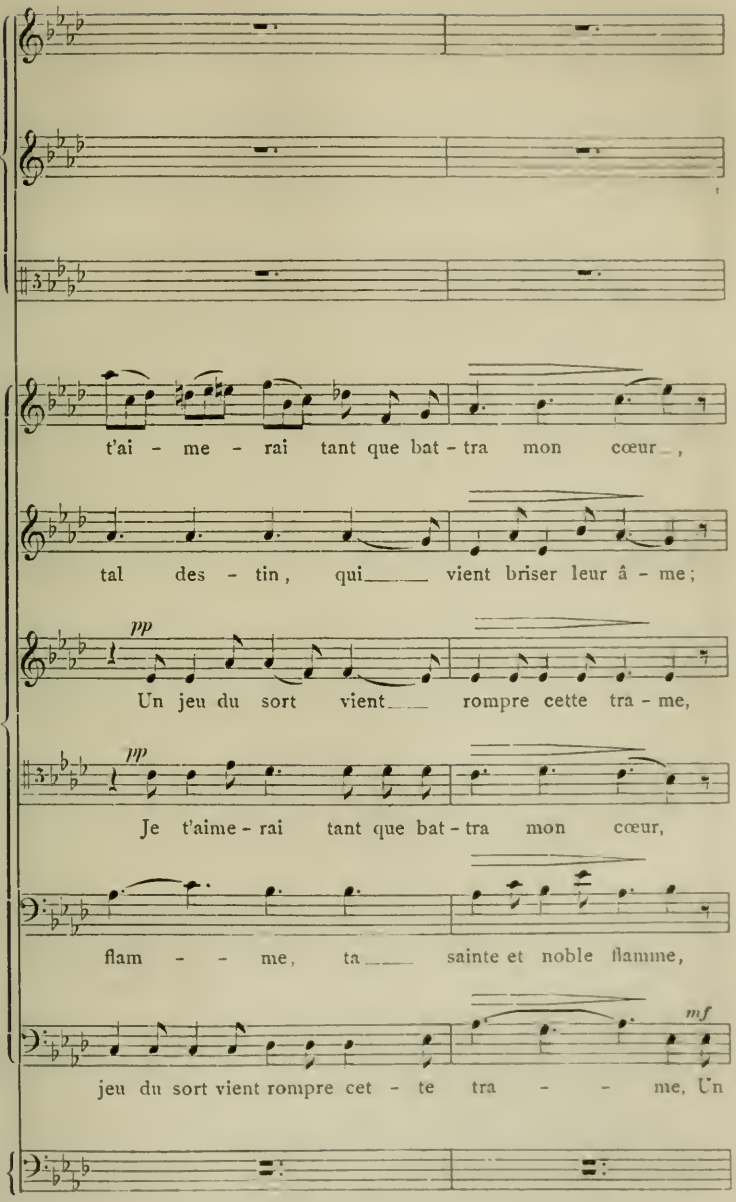

noble amour pour toi remplit mon â - me; Le
tal destin, qui vient briser leur â - me; Un
coup fa - tal, qui vient troubler mon â - me! Pour
noble amour pour toi remplit mon â - me; Le
tu des rois, do - mi - ne dans mon â - me, É -
coup fa - tal, qui vient troubler mon â - me! Pour

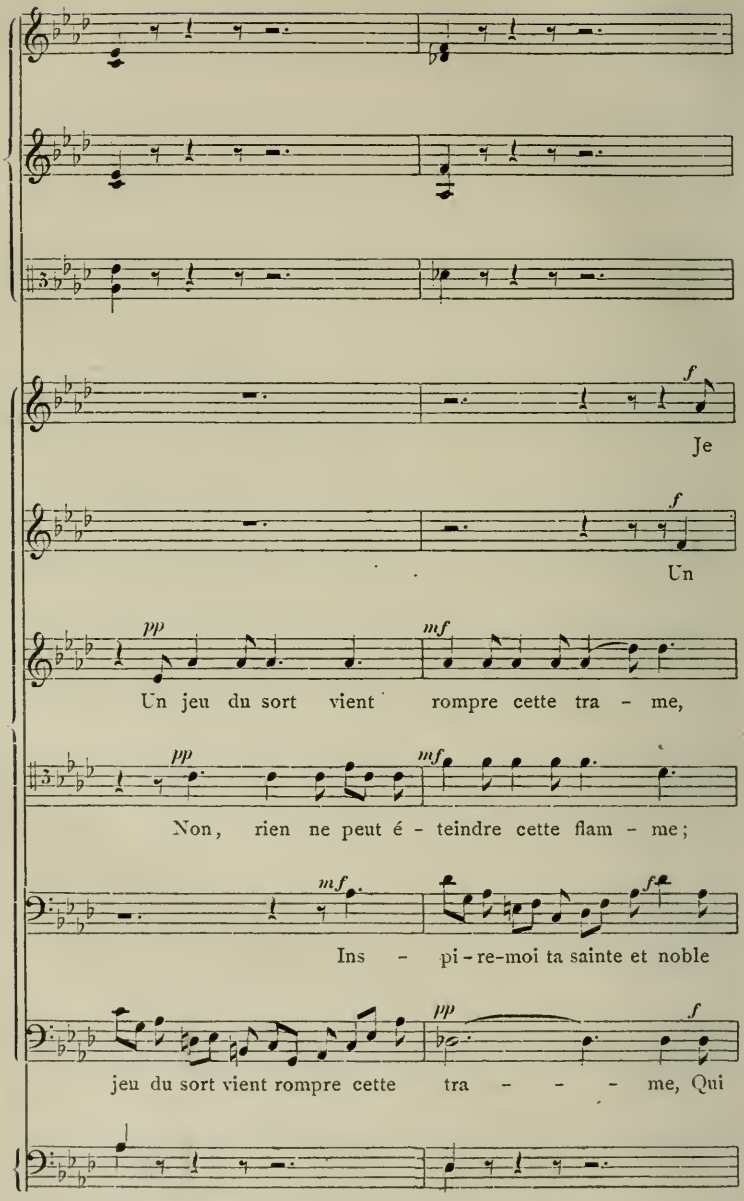

ciel sou - rit à notre sainte ar - deur ___ .
tri - ste sort tra - verse leur bon - heur ___ .
ce complot c'est un cruel mal - heur ___ .
mf
ciel sourit à notre sainte ar - deur ___ . Non,
teins l'amour qui trouble encor mon cœur ___ .
ce complot c'est un cruel mal - heur ___ .

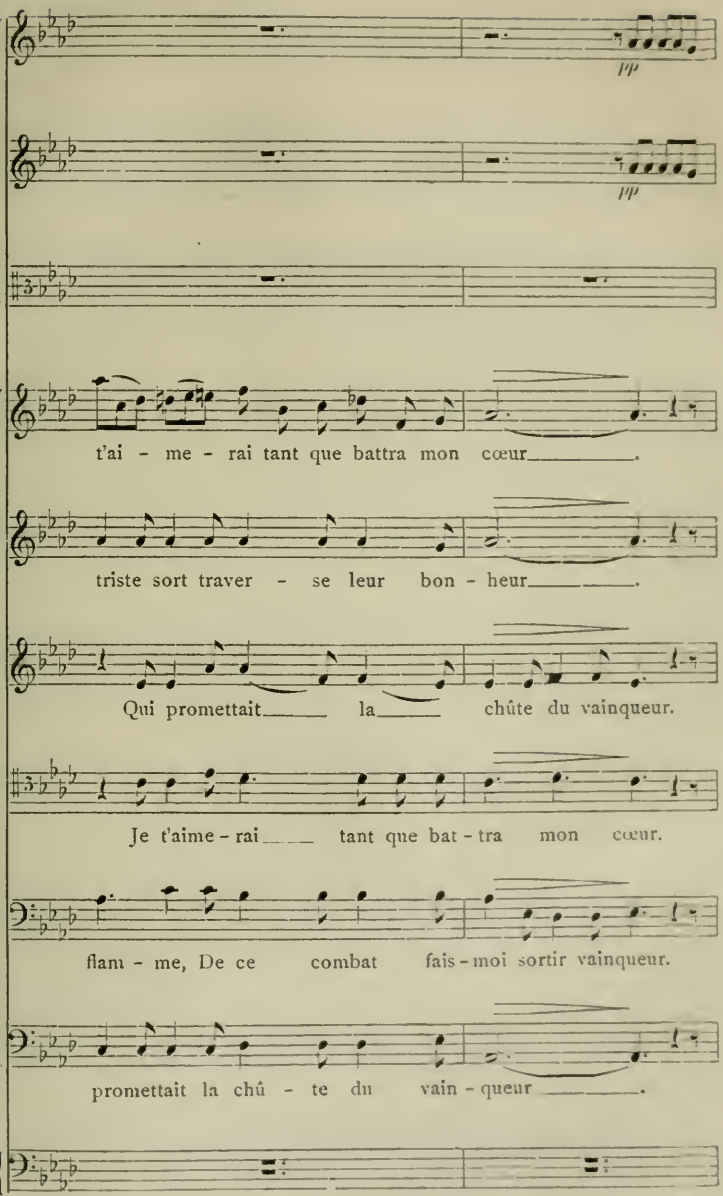

con sordini.
pp
con sordini.
pp
con sordini.
pp
mf
Non,
rien ne peut é - teindre cette flam - - me;
Vclles con sordini.
pp pizz.

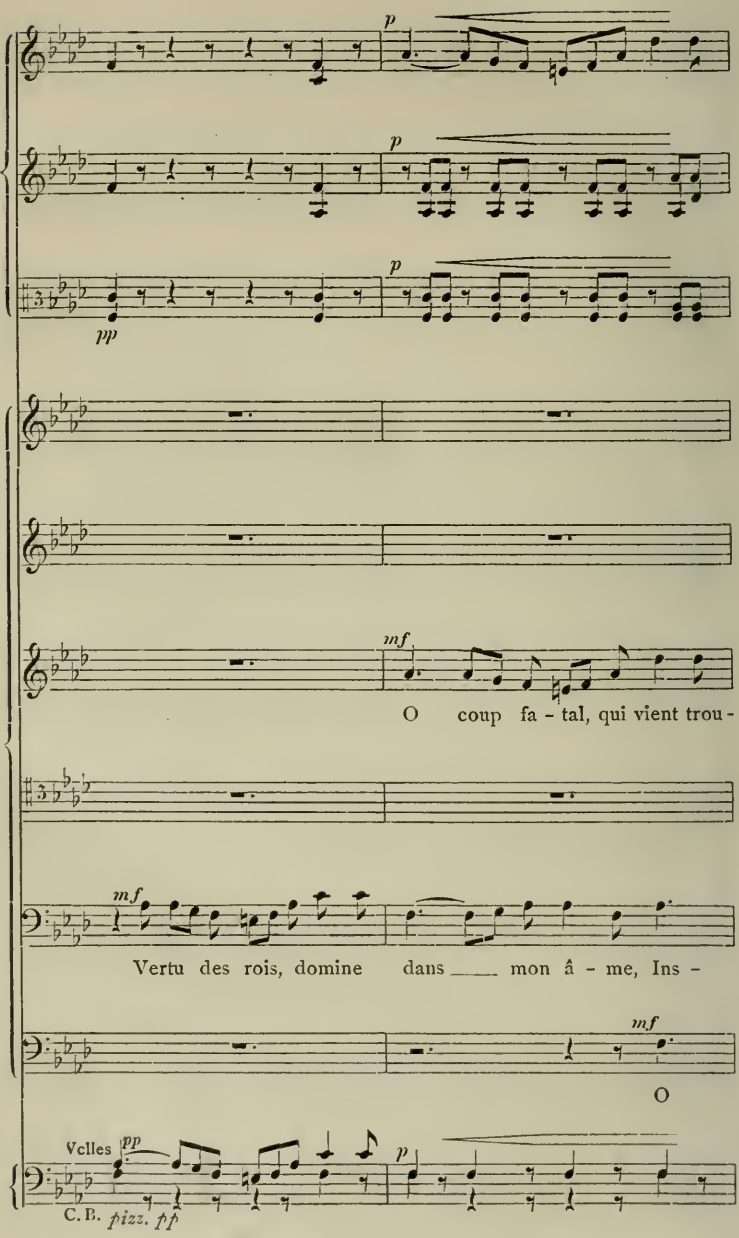

rien ne peut é - teindre cette flam - - me;
Non, rien ne peut é - teindre cette flam - me;
mf
Un

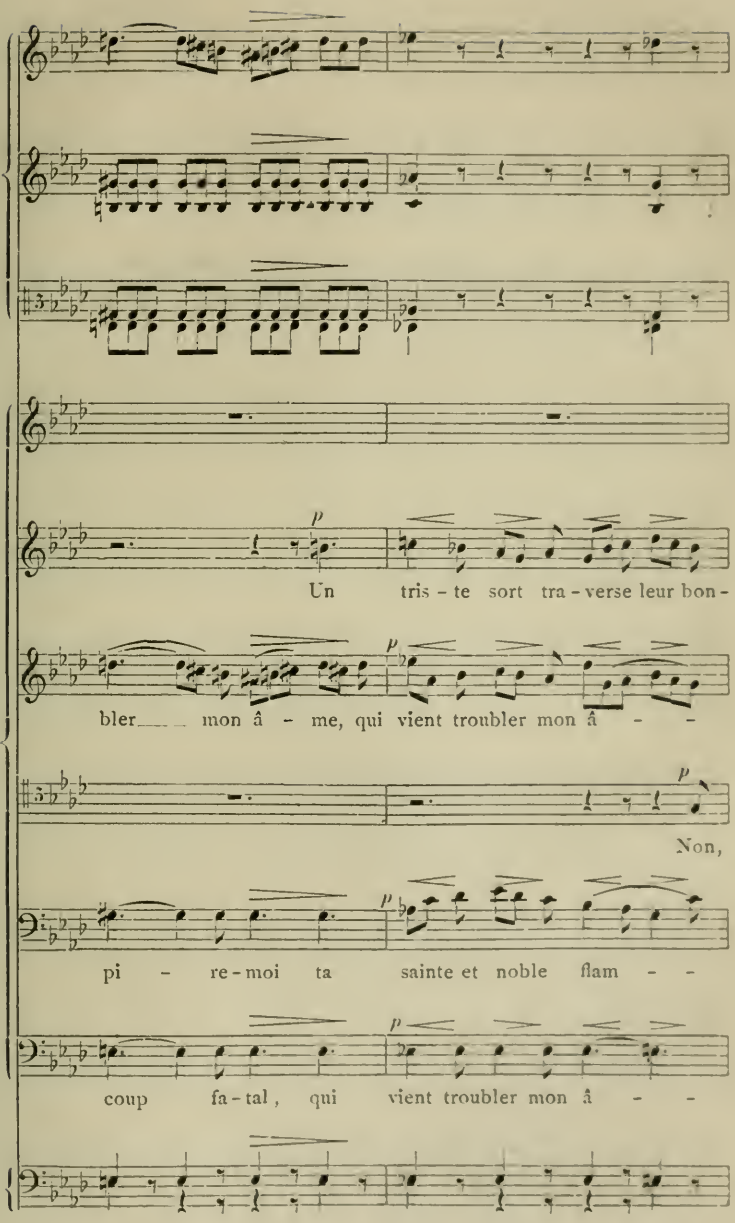

f
Je
mf
Fa -
pp
mf
Un jeu du sort vient rompre cette tra - me,
pp
mf
Non, rien ne peut é - teindre cette flam - me;
mf
f
Ins - pi - re-moi ta sainte et noble
pp
mf
jeu du sort vient rompre cette tra - - me, Un

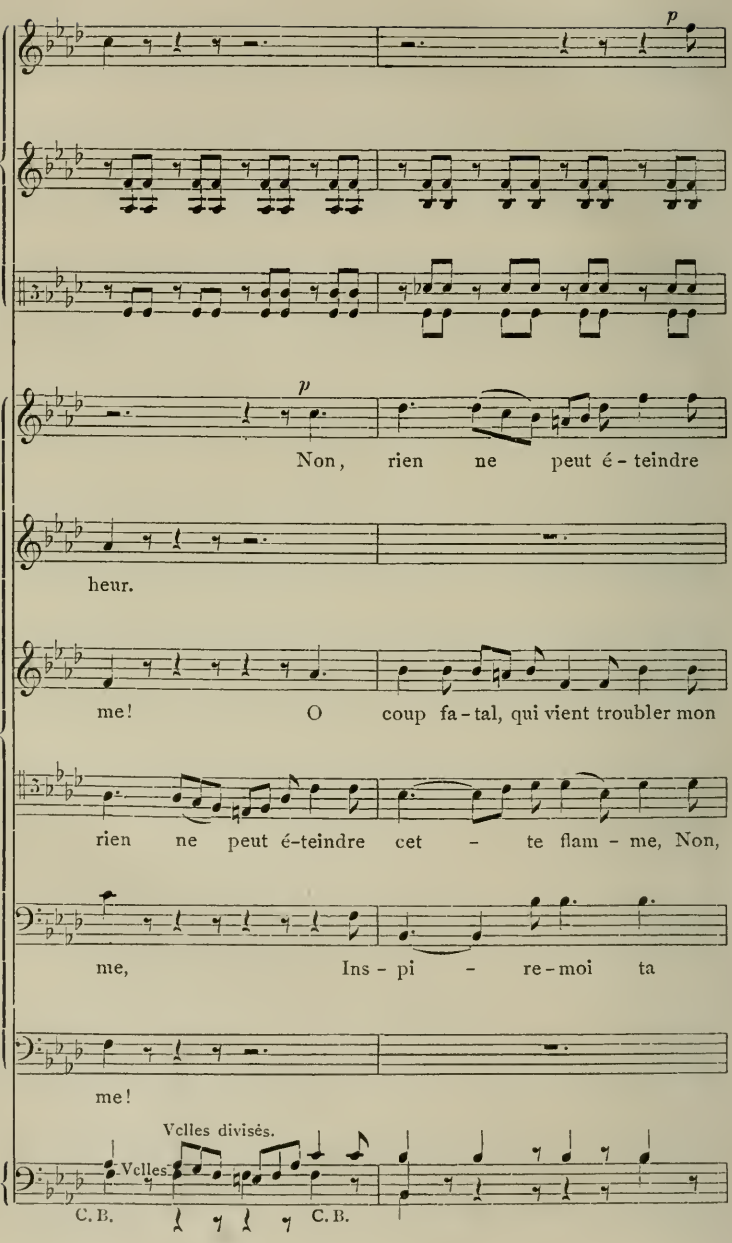

t'ai - me - rai tant que bat - tra mon cœur ,
tal des - tin , qui vient briser leur â - me ;
pp
Un jeu du sort vient rompre cette tra - me,
pp
Je t'aime - rai tant que bat - tra mon cœur,
flam - - me , ta sainte et noble flamme,
mf
jeu du sort vient rompre cet - te tra - - me, Un

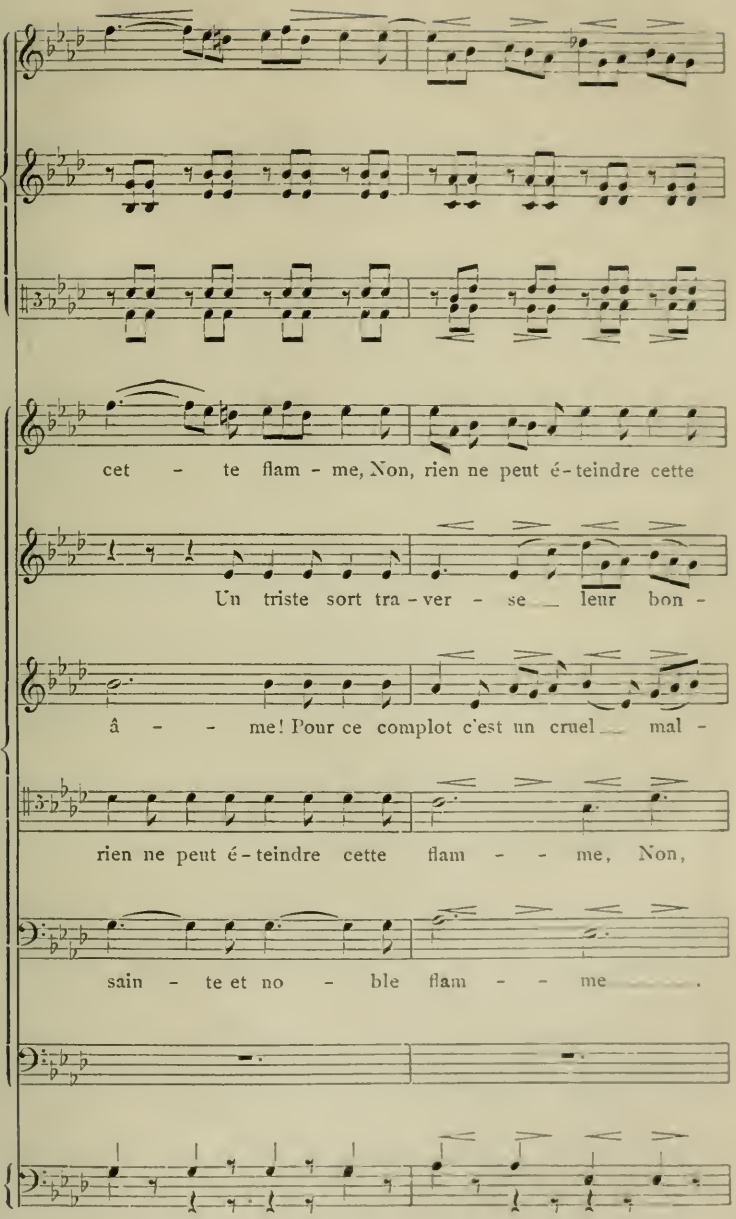

f
Je
f
Un
pp
mf
Un jeu du sort vient rompre cette tra - me,
pp
mf
Non, rien ne peut é - teindre cette flam - me;
mf
f
Ins - pi - re-moi ta sainte et noble
pp
f
jeu du sort vient rompre cette tra - - - - me, Qui

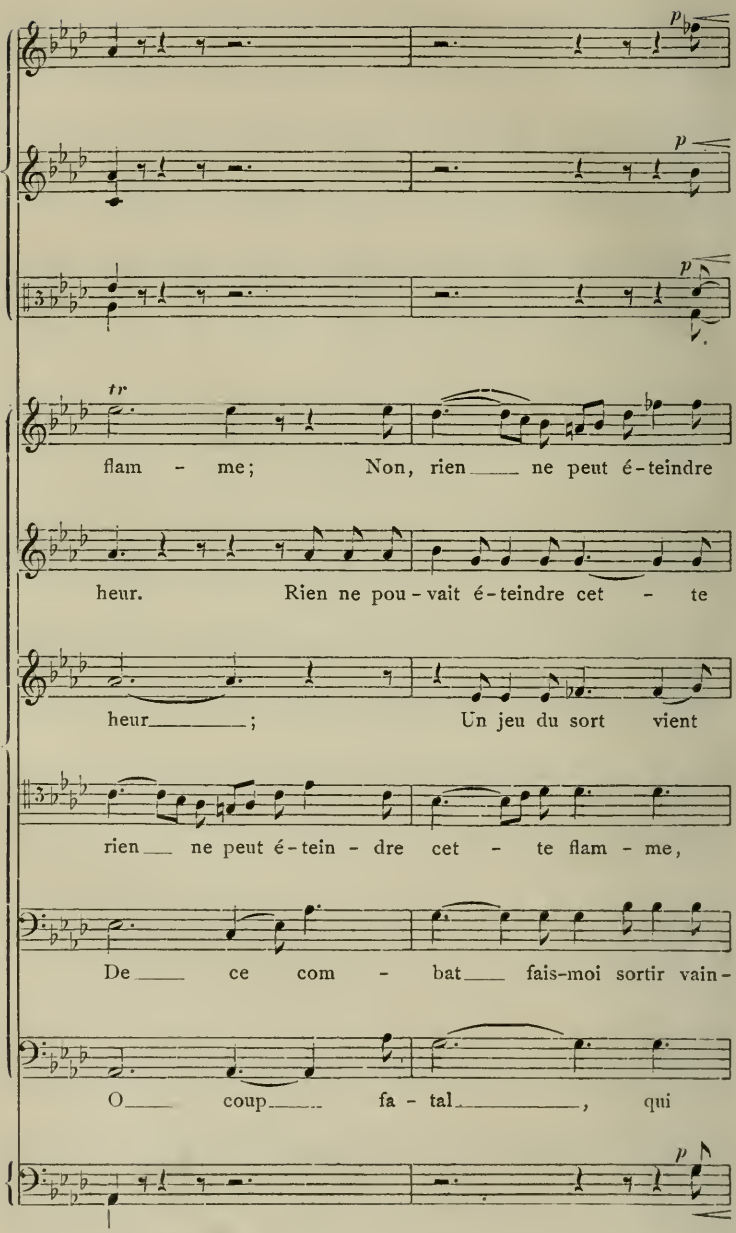

pp
pp
t'ai - me - rai tant que battra mon cœur_____.
triste sort traver - se leur bon - heur_____.
Qui promettait_____ la_____ chûte du vainqueur.
Je t'aime - rai____ tant que bat - tra mon cœur.
flam - me, De ce combat fais - moi sortir vainqueur.
promettait la chû - te du vain - queur _____.

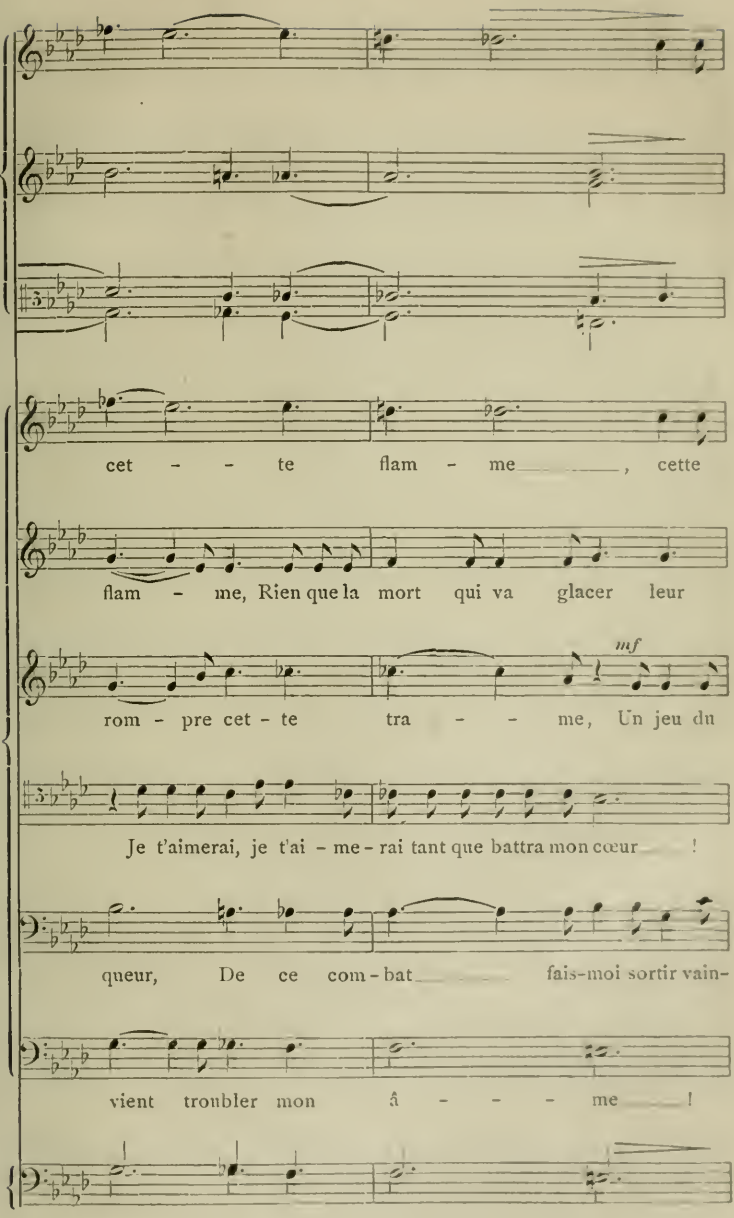

p
p
p
pp
mf
O coup fa - tal, qui vient trou -
mf
Vertu des rois, domine dans ___ mon â - me, Ins -
mf
O
Velles
pp
p
C.B. pizz. pp


p
Un tris - te sort tra - verse leur bon -
p
bler mon â - me, qui vient troubler mon â - -
p
Non,
p
pi - re - moi ta sainte et noble flam - -
p
coup fa - tal, qui vient troubler mon â - -

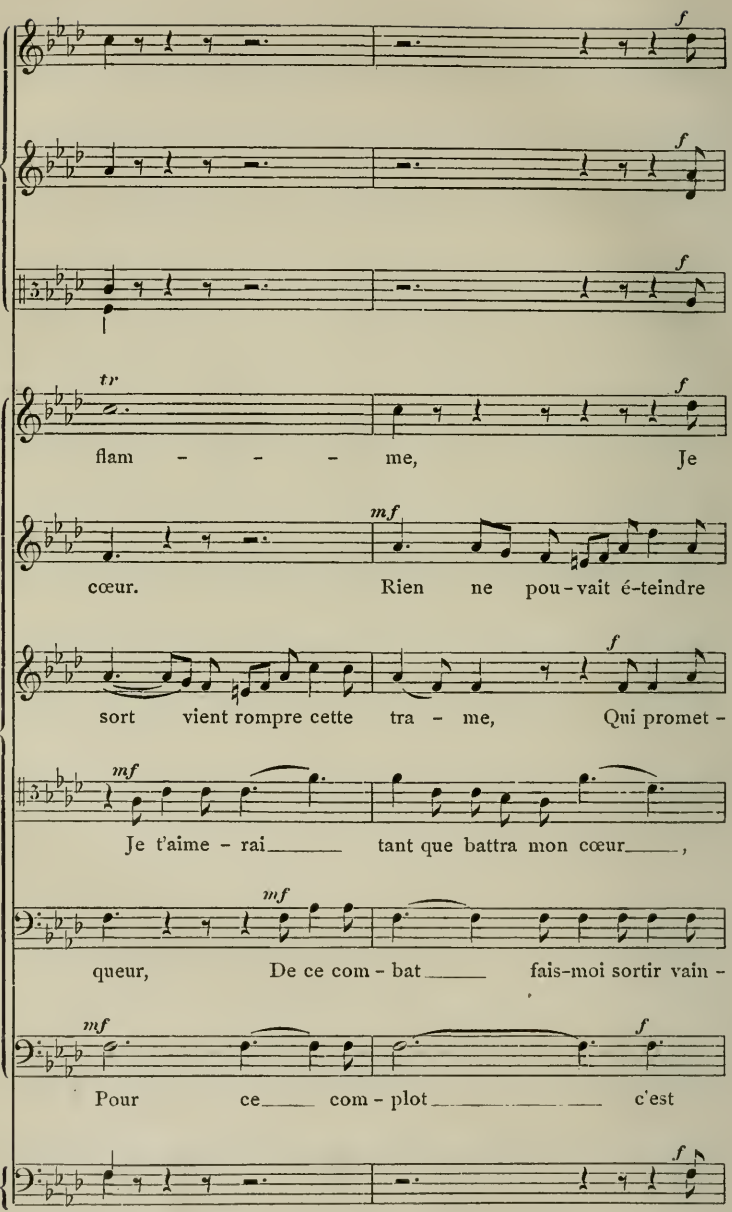

p
p
Non, rien ne peut é - teindre
heur.
me! O coup fa - tal, qui vient troubler mon
rien ne peut é-teindre cet - te flam - me, Non,
me, Ins - pi - re-moi ta
me!
Velles divisés.
Velles
C. B.
C. B.

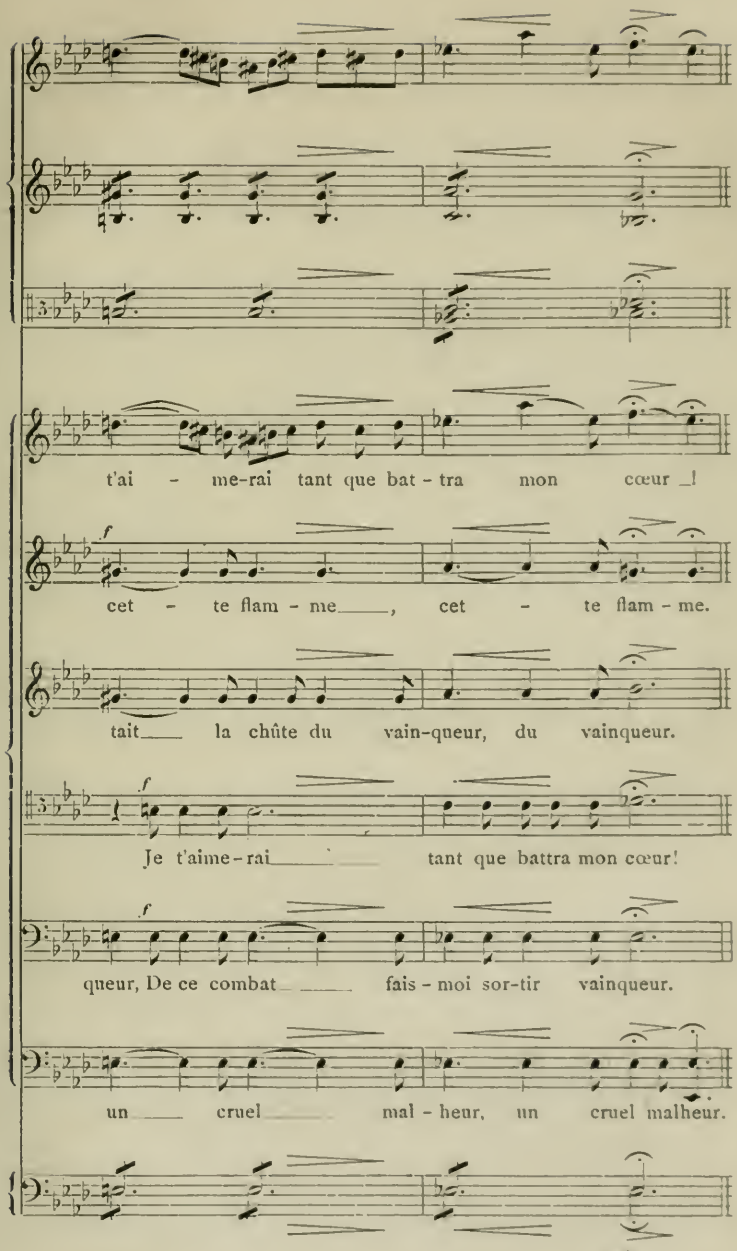

cet - te flam - me, Non, rien ne peut é - teindre cette
Un triste sort tra - ver - se leur bon -
â - - me! Pour ce complot c'est un cruel mal -
rien ne peut é - teindre cette flam - - me, Non,
sain - te et no - ble flam - - me .


p
p
p
tr
flam - me; Non, rien ne peut é-teindre
heur. Rien ne pou-vait é-teindre cet - te
heur; Un jeu du sort vient
rien ne peut é-tein - dre cet - te flam - me,
De ce com - bat fais-moi sortir vain-
O coup fa - tal, qui
p

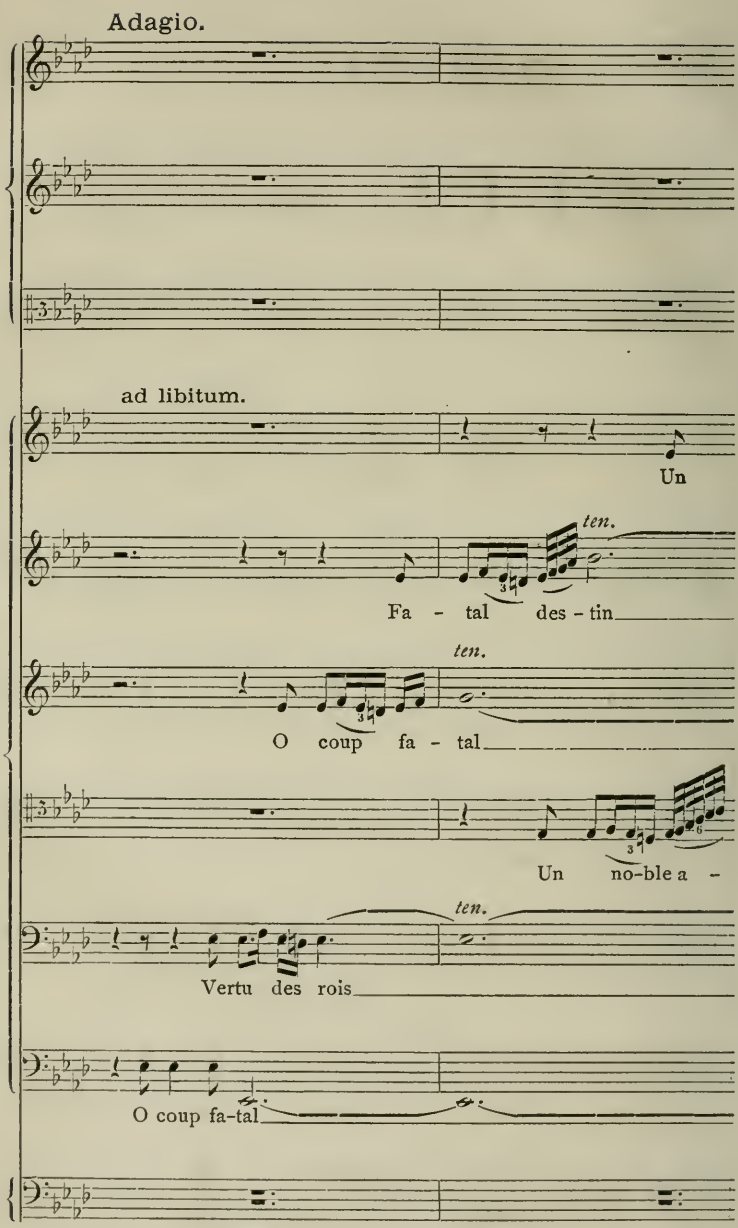

cet - - te flam - me , cette
flam - me, Rien que la mort qui va glacer leur
mf
rom - pre cet - te tra - - me, Un jeu du
Je t'aimerai, je t'ai - me - rai tant que battra mon cœur !
queur, De ce com - bat fais-moi sortir vain-
vient troubler mon â - - - me !

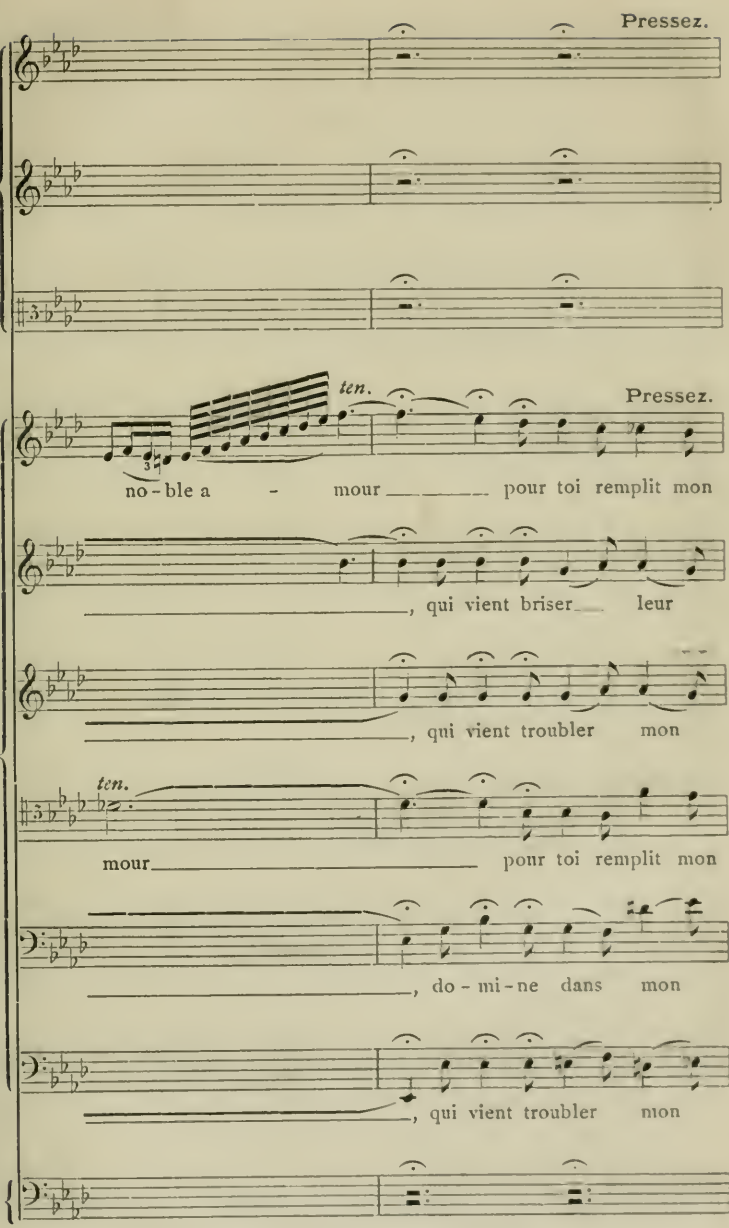
2

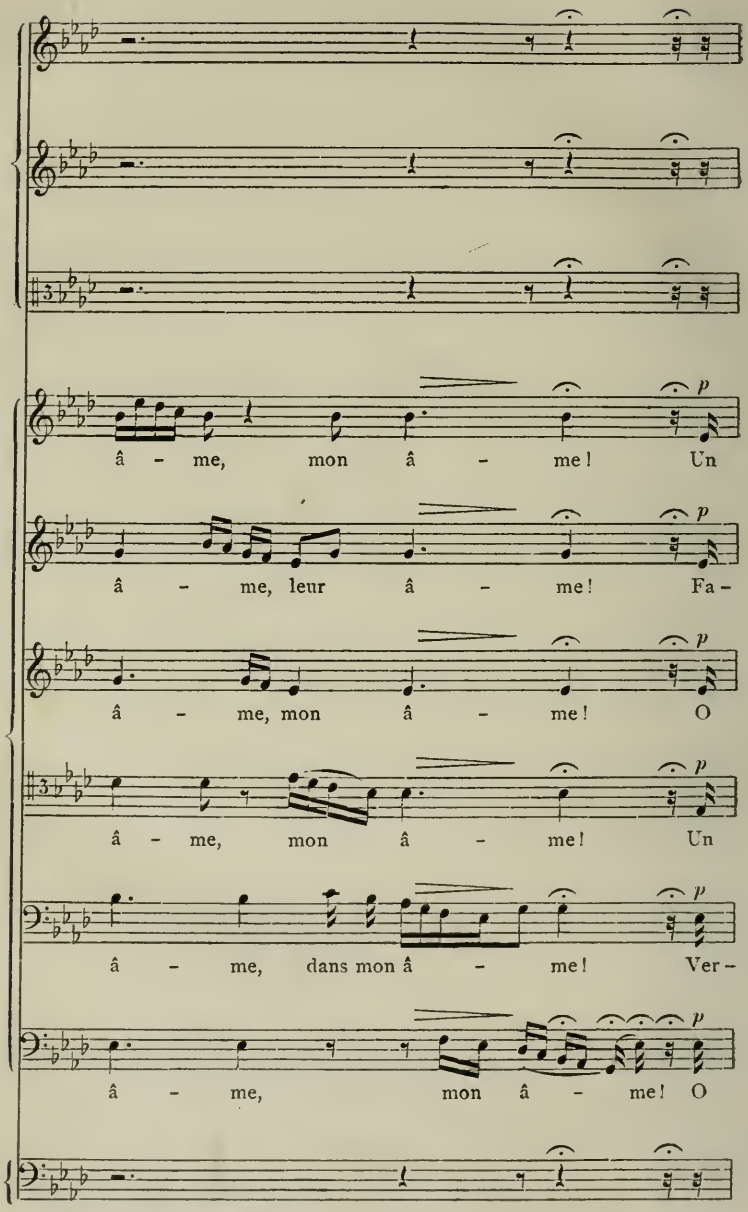

f
f
f
tr
f
flam - - - me, Je
mf
cœur. Rien ne pou-vait é-teindre
f
sort vient rompre cette tra - me, Qui promet -
mf
Je t'aime - rai tant que battra mon cœur,
mf
queur, De ce com - bat fais-moi sortir vain -
mf
f
Pour ce com - plot c'est
f

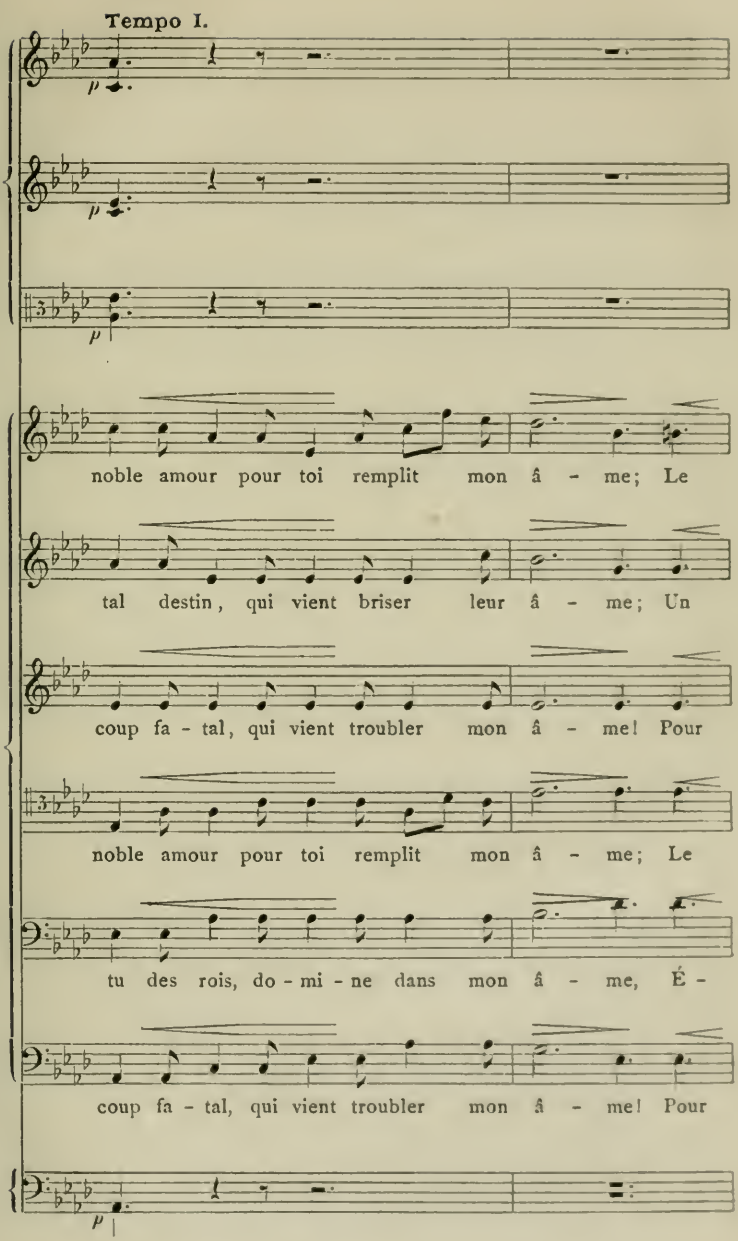

t'ai - me-rai tant que bat - tra mon cœur _!
f
cet - te flam - me____, cet - te flam - me.
tait____ la chûte du vain-queur, du vainqueur.
f
Je t'aime-rai_____ tant que battra mon cœur!
f
queur, De ce combat_____ fais - moi sor-tir vainqueur.
un____ cruel_____ mal - heur, un cruel malheur.

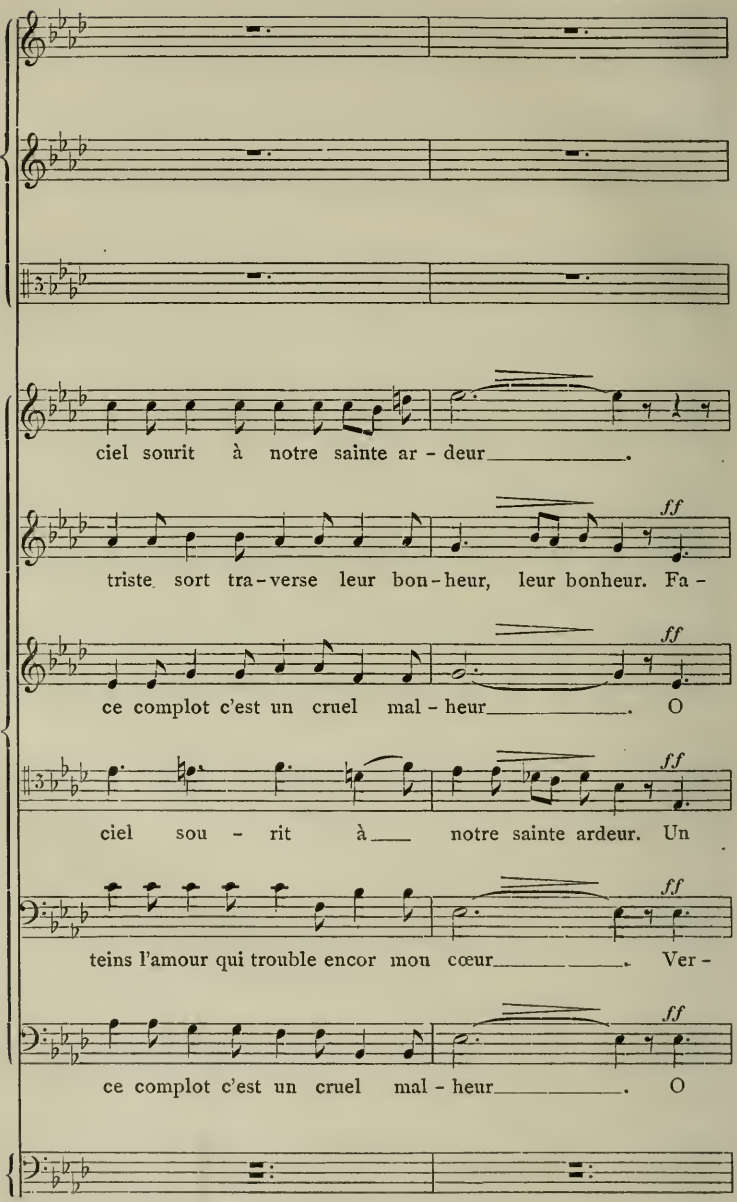
2*

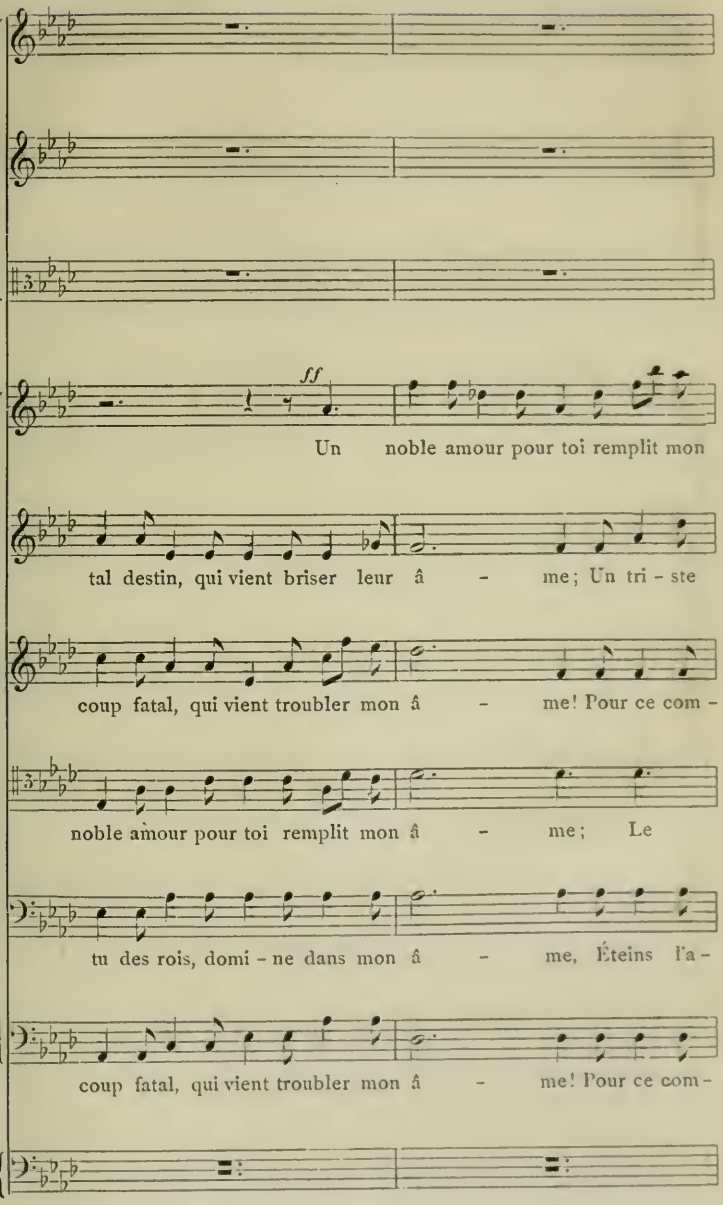

Adagio.
ad libitum.
Un
ten.
Fa - tal des - tin
ten.
O coup fa - tal
Un no-ble a -
ten.
Vertu des rois
O coup fa-tal

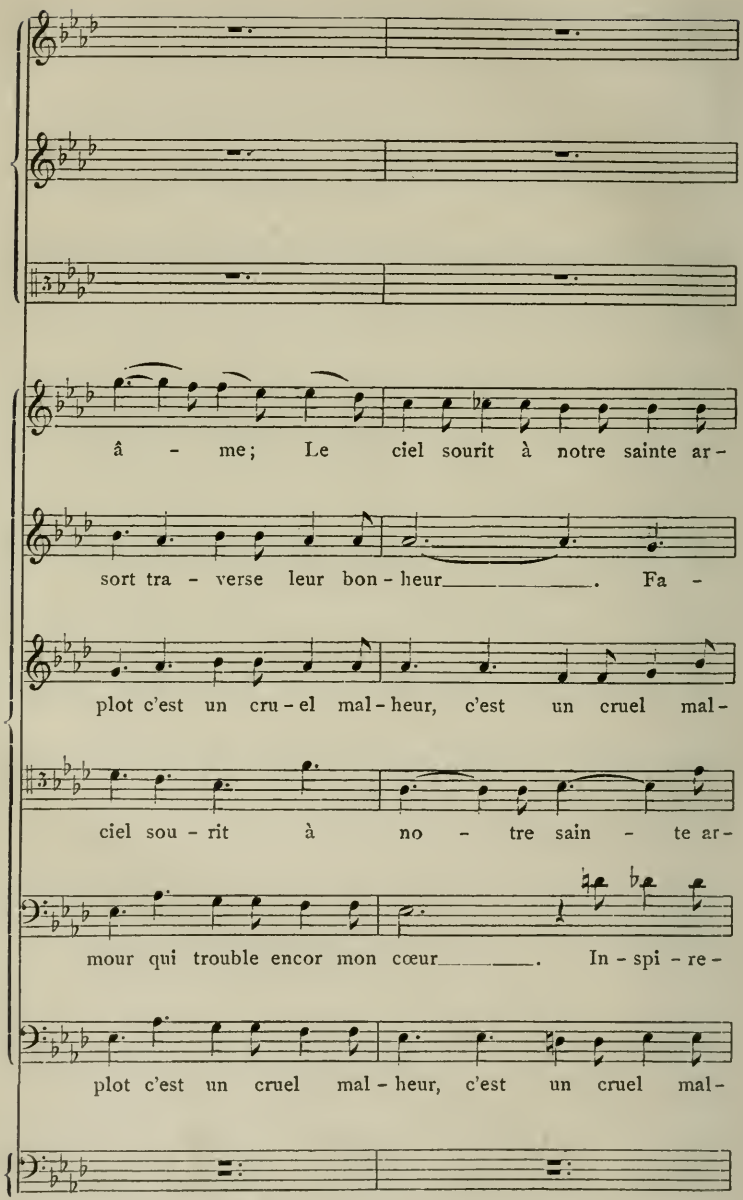

Pressez.
ten.
Pressez.
no - ble a - mour pour toi remplit mon
, qui vient briser leur
, qui vient troubler mon
ten.
mour pour toi remplit mon
, do - mi - ne dans mon
, qui vient troubler mon

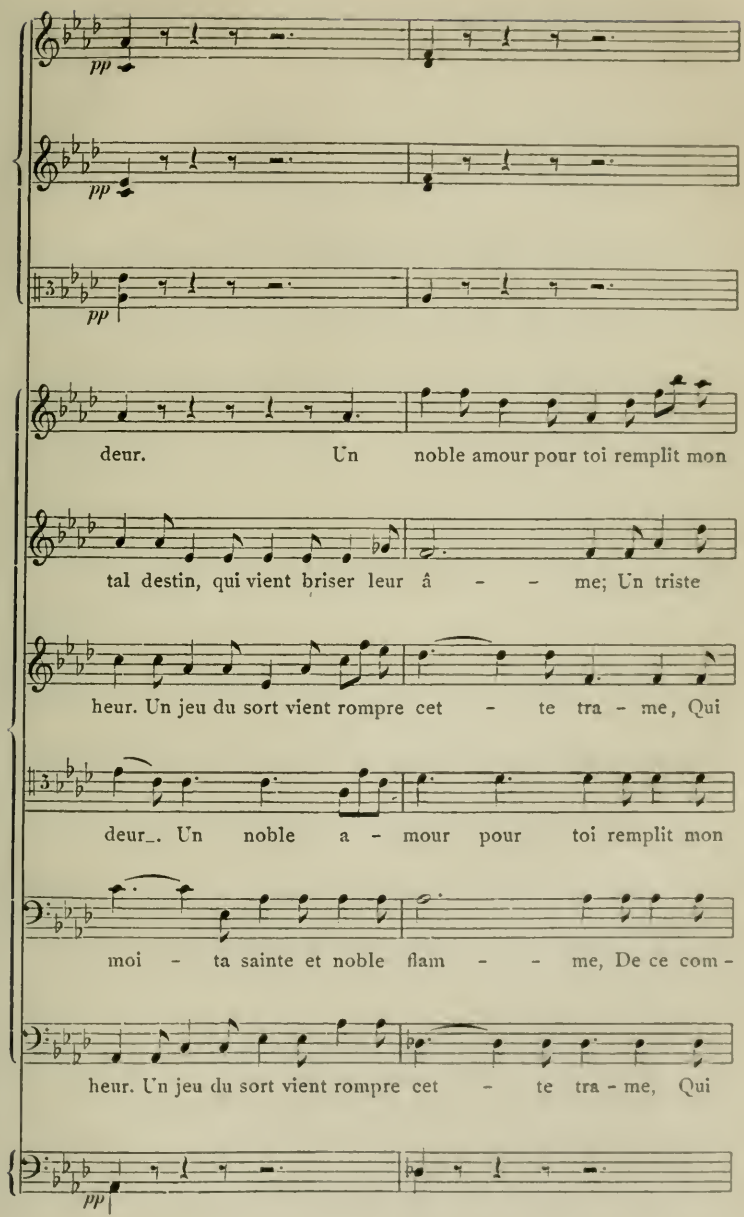

p
â - me, mon â - me! Un
p
â - me, leur â - me! Fa -
p
â - me, mon â - me! O
p
â - me, mon â - me! Un
p
â - me, dans mon â - me! Ver -
p
â - me, mon â - me! O

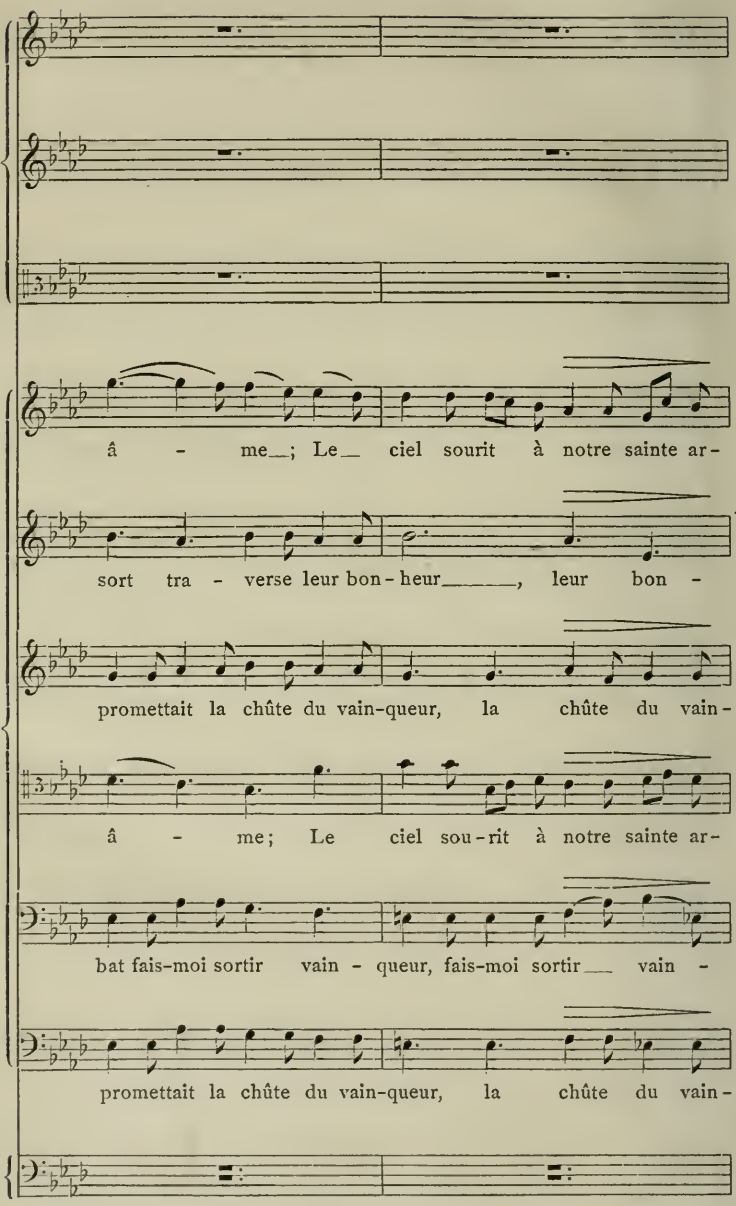

Tempo I.
p
p
p
noble amour pour toi remplit mon â - me; Le
tal destin, qui vient briser leur â - me; Un
coup fa - tal, qui vient troubler mon â - me! Pour
noble amour pour toi remplit mon â - me; Le
tu des rois, do - mi - ne dans mon â - me, É -
coup fa - tal, qui vient troubler mon â - me! Pour
p

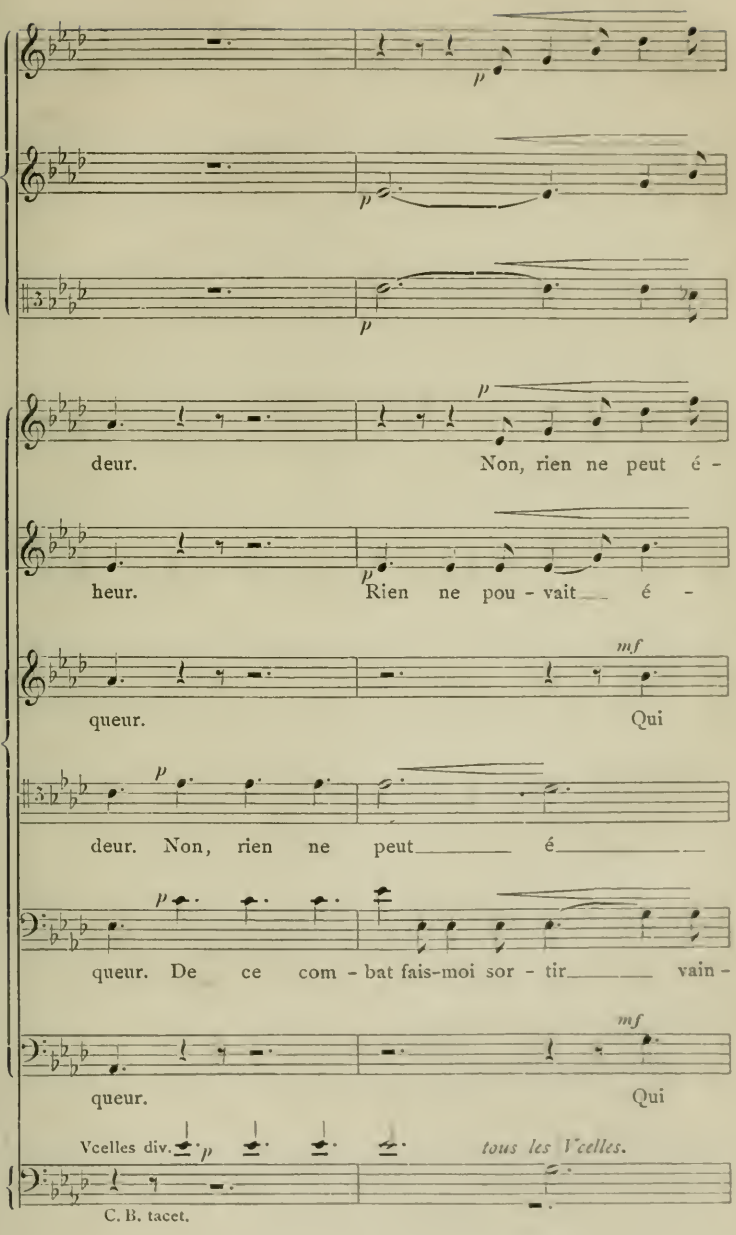

ciel sourit à notre sainte ar - deur_____.
triste sort tra-verse leur bon-heur, leur bonheur. Fa -
ce complot c'est un cruel mal - heur_____. O
ciel sou - rit à___ notre sainte ardeur. Un
teins l'amour qui trouble encor mon cœur_____. Ver -
ce complot c'est un cruel mal - heur_____. O
ff

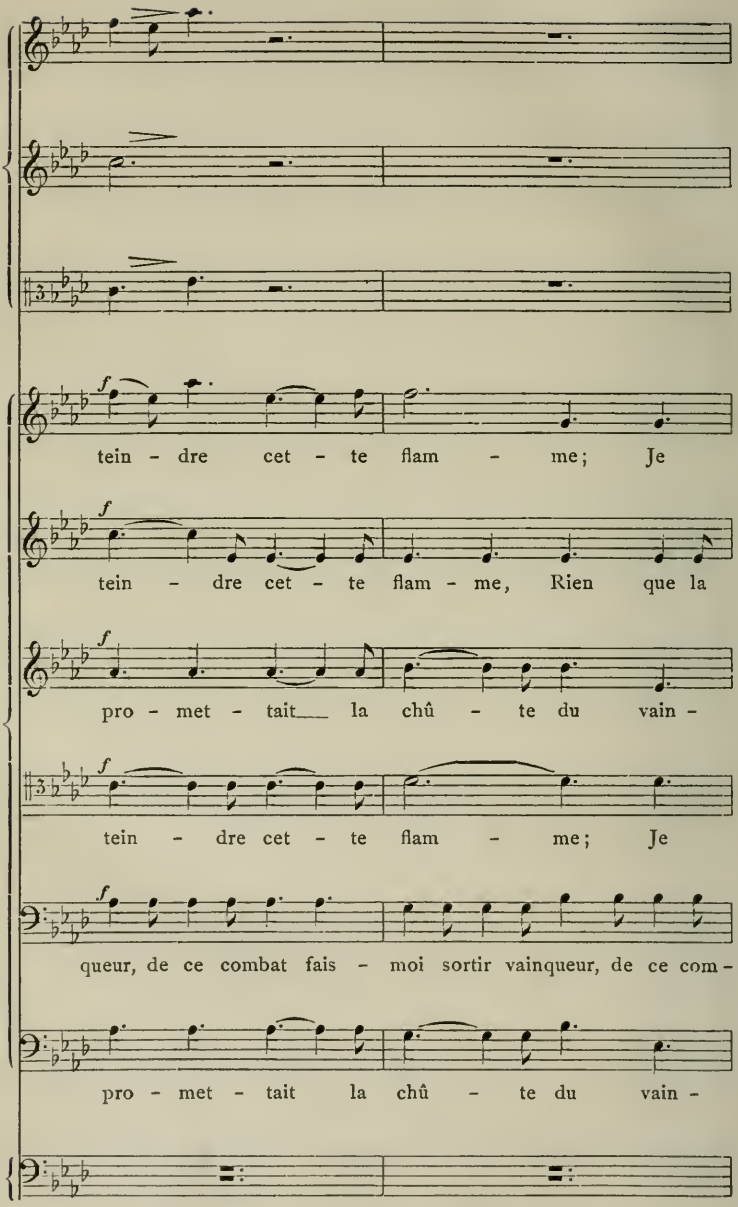

ff
Un noble amour pour toi remplit mon
tal destin, qui vient briser leur â - me; Un tri - ste
coup fatal, qui vient troubler mon â - me! Pour ce com -
noble amour pour toi remplit mon â - me; Le
tu des rois, domi - ne dans mon â - me, Éteins l'a -
coup fatal, qui vient troubler mon â - me! Pour ce com -

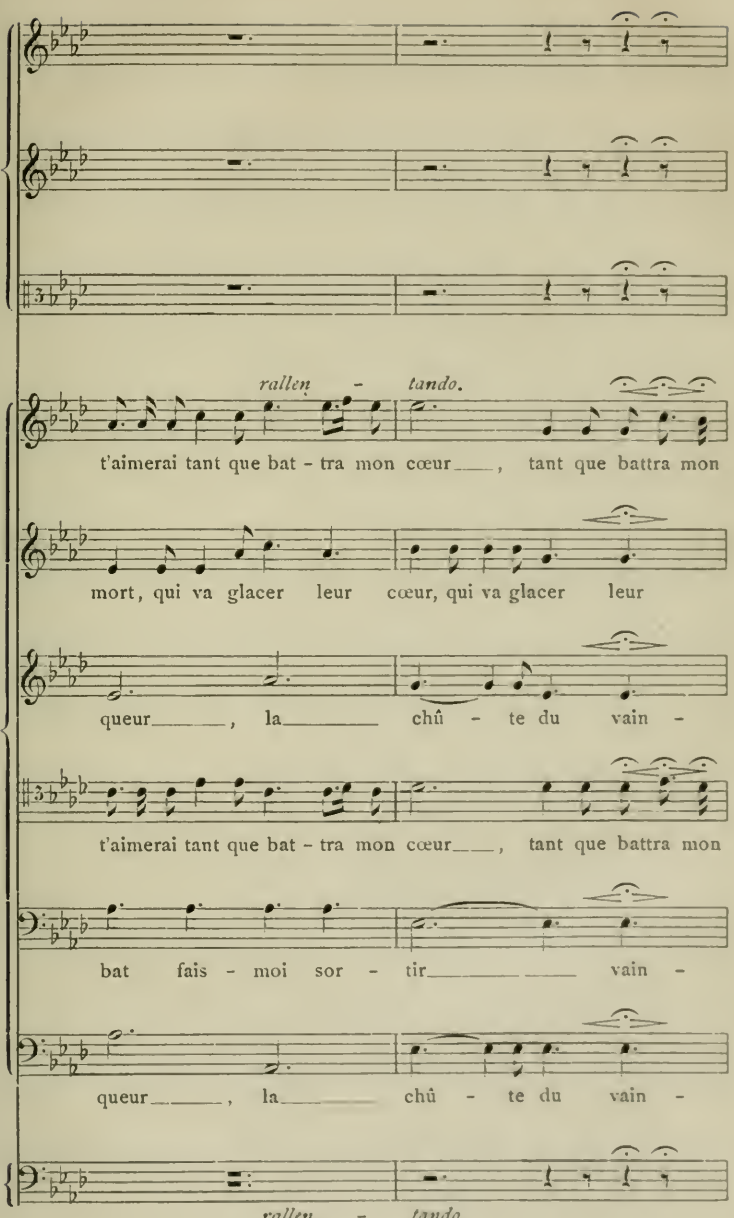

â - me; Le ciel sourit à notre sainte ar-
sort tra - verse leur bon - heur_____. Fa -
plot c'est un cru - el mal - heur, c'est un cruel mal-
ciel sou - rit à no - tre sain - te ar-
mour qui trouble encor mon cœur_____. In - spi - re -
plot c'est un cruel mal - heur, c'est un cruel mal-

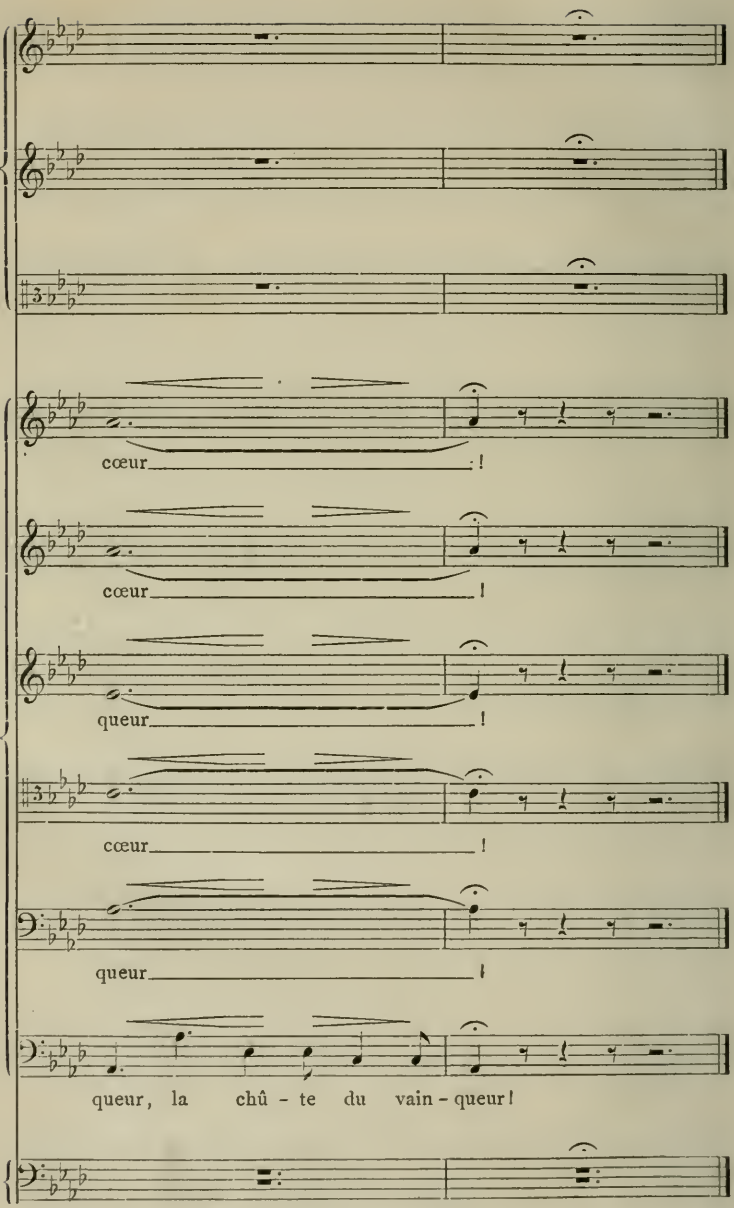

pp
pp
pp
deur. Un noble amour pour toi remplit mon
tal destin, qui vient briser leur â - - me; Un triste
heur. Un jeu du sort vient rompre cet - te tra - me, Qui
deur_. Un noble a - mour pour toi remplit mon
moi - ta sainte et noble flam - - me, De ce com -
heur. Un jeu du sort vient rompre cet - te tra - me, Qui
pp


â - me_; Le_ ciel sourit à notre sainte ar-
sort tra - verse leur bon-heur_____, leur bon -
promettait la chûte du vain-queur, la chûte du vain-
â - me; Le ciel sou-rit à notre sainte ar-
bat fais-moi sortir vain - queur, fais-moi sortir___ vain -
promettait la chûte du vain-queur, la chûte du vain-


p
p
p
p
deur. Non, rien ne peut é -
heur. Rien ne pou - vait é -
mf
queur. Qui
deur. Non, rien ne peut é
p
queur. De ce com - bat fais-moi sor - tir vain -
mf
queur. Qui
Vcelles div. p tous les Vcelles.
C. B. tacet.


tein - dre cet - te flam - me; Je
tein - dre cet - te flam - me, Rien que la
pro - met - tait la chû - te du vain -
tein - dre cet - te flam - me; Je
queur, de ce combat fais - moi sortir vainqueur, de ce com -
pro - met - tait la chû - te du vain -


rallen - tando.
t'aimerai tant que bat - tra mon cœur, tant que battra mon
mort, qui va glacer leur cœur, qui va glacer leur
queur, la chû - te du vain -
t'aimerai tant que bat - tra mon cœur, tant que battra mon
bat fais - moi sor - tir vain -
queur, la chû - te du vain -
rallen - tando.


cœur !
cœur !
queur !
cœur !
queur !
queur, la chû - te du vain - queur !

ML 410 K2L83 Th.2 Hälfte 1

Ludwig, Hermann
Johann Georg Kastner

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 12 07 14 015 1